

**Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav pro klasickou archeologii**

## **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Bc. Adéla Dornáková**

**Antické vlivy na české a moravské kamenině a  
porcelánu z konce 18. a 1. poloviny 19. století**

**Greek and Roman Influences in Creamware and Porcelain  
from Czech Lands from the End of 18th Century and First  
Half of 19th Century**

**2015**

**vedoucí práce: doc. PhDr. Iva Ondřejová, CSc.**

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Ivě Ondřejové, CSc. za cenné rady a pomoc s upřesněním a ohraničením tématu a taktéž PhDr. Janu Merglovi, Ph.D. za konzultace ohledně metodologického pojetí tématu. Zpracování této práce by nebylo možné bez zpřístupnění předmětů, uložených v muzejních či galerijních sbírkách. Z toho důvodu děkuji Mgr. Janě Kunešové z Národního muzea za velkou ochotu, se kterou mi poskytla možnost prostudovat kameninu a porcelán v depozitářích Národního muzea v Terezíně. Nemenší dík bych ráda směřovala k pracovníkům Uměleckoprůmyslového muzea, PhDr. Janu Schöttnerovi, Ph.D., Janě Černovské a Magdaléně Proskové. Za spolupráci děkuji Mgr. Andreji Husseiniové z Moravské galerie, Mgr. Matěji Pospíšilovi z Muzea hlavního města Prahy a Evě Nedělníkové z Městského muzea v Bystřici pod Hostýnem. Dále bych ráda poděkovala zaměstnancům Národního památkového ústavu Mgr. Veronice Píchové, Mgr. Jiřímu Černému a Mgr. Ivetě Černé za umožnění studia vranovské kameniny uložené ve sbírkách státního zámku Vranov nad Dyjí a pořízení fotografií vybraných předmětů. V neposlední řadě můj neutuchající vděk patří mé rodině a přátelům, kteří celou dobu dokázali živit mou naději ve zdárný konec.

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 9. 8. 2015*

*Podpis: \_\_\_\_\_*

## Seznam zkratek

MG – Moravská galerie v Brně

MHMP – Muzeum hlavního města Prahy

NM – Národní muzeum

UPM – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

SZ Vranov nad Dyjí – Státní zámek Vranov nad Dyjí

Inv. č. – inventární číslo

**Pozn:** Psaní antických názvů a jmen je převzato ze Slovníku antické kultury, Praha 1974.

# Abstrakt

Technika výroby měkké kameniny a porcelánu byla v Evropě objevena v průběhu 18. století. Předměty vyrobené z těchto materiálů dokládají společenské změny a rozvoj kultury stolování, ke které v průběhu tohoto století došlo. V jeho závěru se antická kultura stala zásadním inspiračním zdrojem, k čemuž přispěly jak objevy starověkých měst, Pompejí a Herkulanea, tak i vydávání publikací představujících antické umění. Od konce 18. století se kameninové a porcelánové předměty vyráběly i na českém území. V této diplomové práci jsem zdokumentovala, jak se antické vlivy projevovaly na výrobcích českých a moravských manufaktur, odkud přicházely a jakým způsobem byly transformovány. Práce se nevěnuje veškeré porcelánové a kameninové produkci, avšak zahrnuje všechny továrny, u kterých bylo možno antické vlivy dohledat. Přístup jednotlivých manufaktur se výrazně lišil. České porcelánky přebíraly antické náměty nejspíše zprostředkovaně, převážně z dobových grafických listů, využívaných v evropských podnicích. Tvary odvozené z antické keramiky se na českém porcelánu příliš neliší od starších či soudobých evropských příkladů, které posloužily jako vzory. Kamenina se však pokoušela, kromě námětů a tvarů, jež byly mnohdy shodné s porcelánem, tvarově a technologicky napodobit výrobky J. Wedgwooda a skrze ně se k antickým vzorům přiblížit. Nejsilněji to můžeme pozorovat na předmětech z Vranova nad Dyjí a na siderolitových výrobcích ze severních Čech.

## Klíčová slova

Porcelán, kamenina, klasicismus, továrna, Čechy, Morava, antika, antické vlivy, 18. století, 19. Století, antická mytologie, Praha, Týnec nad Sázavou, siderolit, Budov, Kravsko, Vranov nad Dyjí, Horní Slavkov, Klášterec nad Ohří, Dalovice, Kysibl, Březová, Wedgwood, Vídeň

# Abstract

The technique of manufacturing of creamware and porcelain was discovered in Europe during the 18th century. The objects made from these materials document the social changes and the development of the dining culture, which both occurred during the 18th century. At the end of that century classical culture became a fundamental inspirational source, which had been supported both by the discoveries of the ancient towns, Pompeii and Herculaneum, and by publishing books presenting ancient art. From the end of the 18th century the creamware and porcelain objects were started to be manufactured also in the Czech lands. In this master thesis I have studied, how the ancient influences were manifested in the products of the Czech and Moravian factories, from where they came and how they were transformed. The thesis does not cover all porcelain and creamware production, however it focuses on those factory where it was possible to detect ancient influences. The approach of the particular factories was strongly different. Czech porcelain factories took over ancient themes more likely from graphic patterns used in European workshops. The shapes derived from ancient pottery do not differ too much from the older and also contemporary European examples which were used as models. However, creamware objects tried, besides the themes and shapes which were often identical with those in porcelain, to imitate the products of J. Wedgwood factory and to get closer to classical influences thanks to them. We can see that in the objects from Vranov nad Dyjí and in siderolit article from north Bohemia most noticeably.

## Keywords

Porcelain, creamware, neoclassicism, factory, Bohemia, Moravia, ancient period, ancient influences, 18th century, 19th century, ancient mythology, Prague, Týnec nad Sázavou, siderolit, Budov, Kravsko, Vranov nad Dyjí, Horní Slavkov, Klášterec nad Ohří, Dalovice, Kysibl, Březová, Wedgwood, Vienna

# Obsah

1. Úvod .....	8
2. Literatura a sbírky.....	10
3. Historické pozadí .....	13
4. Antické vlivy na produkci evropských továren.....	15
4.1 Továrna Josiaha Wedgwooda.....	15
4.2 Vídeň.....	19
4.3 Sèvres a pařížský porcelán.....	20
5. Česká a moravská kamenina a antické dědictví .....	22
5.1 Technika kameniny .....	22
5.2 Bystřice pod Hostýnem .....	22
5.3 Praha.....	26
5.4 Týnec nad Sázavou .....	29
5.5 Vranov nad Dyjí .....	34
5.6 Kravsko .....	40
5.7 Siderolit a teralit.....	40
5.8 Budov.....	43
6. Česká porcelánová produkce a antická kultura.....	44
6.1 Výroba porcelánu .....	44
6.2 Horní Slavkov .....	44
6.3 Klášterec nad Ohří .....	48
6.4 Březová.....	51
6.5 Kysibl.....	52
6.6 Dalovice .....	53
7. Závěr .....	54
8. Seznam literatury .....	57
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA .....	60

# 1. Úvod

Porcelánová i kameninová výroba se v českých zemích od konce 18. století velmi rychle rozvíjela a částečně čerpala z antické kultury. Obecný pojem „antické vlivy“ zastřešuje vícero prvků, které budou předmětem zájmu této práce. Antické dědictví se projevovalo v první řadě ve výběru námětů, jež čerpaly z řecké a římské mytologie. Avšak i tvary antické keramiky a ornamentální výzdoba mohly být předobrazem či inspirací pro klasicistní kameninu a porcelán.

Vzhledem k velmi široké škále předmětů, které byly ve zmíněné době na českém a moravském území vyrobeny a množství továren fungujících v této době, byla práce omezena na vybrané manufaktury, u kterých bylo možno dohledat a doložit předmět či předměty nesoucí výše nastíněné antické vlivy. Kameninová produkce je zastoupena továrnami v Bystřici pod Hostýnem, v Praze, v Týnci nad Sázavou, ve Vranově nad Dyjí, v Kravsku a v Budově. Výroba siderolitu a teralitu v severních Čechách je prezentována souhrnně. Antické vlivy na porcelán jsou doloženy na předmětech pocházejících z manufaktur v Horním Slavkově, v Klášterci nad Ohří, v Březové, v Kysiblu a v Dalovicích. Cílem této práce není pokrýt kameninovou a porcelánovou výrobu v celé její rozmanitosti. Jednotlivé podniky tedy nebudou představovány v úplnosti, ale pouze selektivně, s důrazem na antické motivy.

Za účelem sepsání této diplomové práce bylo kromě studia literatury též nutné seznámit se s co možná největším počtem sbírek, které kameninu a porcelán konce 18. a první poloviny 19. století shromažďují. Dostupné zdroje, jež jsou zmíněny níže, zároveň však vytváří limity předkládaného pojednání práce. Výsledky i závěry jsou z toho důvodu závislé na předmětech, které byly autorce k dispozici. Přesto bylo snahou autorky shromáždit reprezentativní vzorek předmětů, které budou mít vypovídací hodnotu. Smyslem práce však není dokumentovat každý jednotlivý předmět nesoucí námět z antické mytologie, ale pokusit se analyzovat antické vlivy, které se v českém prostředí objevují. U tvarových inspirací též dohledat antické originály, jež mohly sloužit jako předobrazy pro klasicistní porcelán a kameninu.

Na počátku práce budou nastíněny kulturní změny, ke kterým v průběhu 18. století došlo a které vedly ke znovuobjevení antiky jako inspiračního zdroje pro soudobé umělecké řemeslo. V návaznosti budou prezentovány vybrané evropské porcelánové a kameninové továrny, které v některých případech silně zapůsobily na české podniky a jejichž výrobky jimi byly kopírovány či napodobovány. Zároveň jejich představení



umožní začlenit českou produkci do evropského kontextu. V této části se jedná pouze o výběr a stručné načrtnutí antických motivů v produkci evropských továren. Hlavní část práce se podrobně zabývá rozbořem antických vlivů, ať již tvarových či námětových na výrobcích českých a moravských továren. Při rozboru jednotlivých podniků bude zdůrazněn odlišný přístup v přejímání antických motivů a jejich možné inspirační zdroje.

Časové rozpětí definované touto prací pokrývá samotný počátek výroby porcelánu a kameniny na našem území. Polovina 19. století byla zvolena jako hranice, která pomůže odlišit klasicistní znovuzrození antiky v první polovině století od návratu k antickým tradicím jako k jednomu z historických slohů, v období tzv. neostylů ve druhé polovině 19. století. Jednotlivé továrny jsou v oddílech sestaveny chronologicky, podle data jejich založení.

## 2. Literatura a sbírky

Odborná literatura vztahující se k tématu české kameniny a porcelánu konce 18. a 1. poloviny 19. století je početná, vycházející již od konce předminulého století. Podle dostupných zdrojů se však žádná publikace přímo antickými vlivy v této oblasti uměleckého řemesla nevěnuje. Proto tato práce čerpá převážně z prací souhrnných, představujících kameninu či porcelán jako celek či z jednotlivých monografií, které se věnují konkrétním manufakturám.

Mezi základní souhrnné publikace patří kniha Hanse Meyera s názvem *Böhmisches Porzellan und Steingut* z roku 1927, jež dokumentuje i dnes nezvěstné předměty, a kniha *Steingut, Formgebund und Geschichte* Gustava E. Pazaurka z roku 1921, jež se zabývá evropskou kameninovou produkcí a umožňuje srovnání s českými a moravskými kameninovými výrobky. O poznání tuzemské kameniny se pravděpodobně nejvíce zasloužila Jana Kybalová, která svými dvěma publikacemi s názvem *Kamenina v Čechách a na Moravě*, z roku 1987 (katalog výstavy) a z roku 1993, vytvořila výborný teoretický i obrazový základ pro další bádání. Možnost srovnání se zahraničními výrobky nabízí například kniha *Evropská kamenina* z roku 1989 od stejné autorky. Oproti tomu tématice českého i evropského porcelánu se intenzivně zabýval Emanuel Poche ve svých knihách s názvem *Český porcelán* z roku 1954 a *Porcelán* z roku 1993. O monografické představení slavkovské a klášterecké továrny se zasloužili v roce 1992, resp. v roce 1994 Dagmar Hejdová a Jan Mergl.

Literatura věnující se jednotlivým kameninovým a porcelánovým továrnám je zastoupena, z pochopitelných důvodů, nerovnoměrně. Kromě výše zmíněných monografií představujících souhrnně dvousetletou produkci manufaktur ve Slavkově a Klášterci, věnuje odborná literatura nejvíce pozornosti továrnám ve Vranově nad Dyjí, v Praze a v Týnci nad Sázavou. Ostatní méně známé továrny jsou často zastoupeny pouze odbornými články, například v časopise *Tvar*, který vycházel mezi léty 1948 a 1970, případně v jiných oborových periodikách.

Při zpracovávání této diplomové práce bylo nutné seznámit se i s literaturou umožňující zkoumání tvarových i námětových vzorů, které byly v produkci české kameniny a porcelánu použity. Z množství publikací, které se věnují Wedgwoodově továrně, bych zmínila knihu od Wolfa Mankowitze z roku 1966 a podrobnou publikaci *Wedgwood jasper* od Robin Reilly z roku 1994. Útlá kniha s názvem *Classical Wedgwood designs* z pera Carol Macht z roku 1957 se tematicky této diplomové práci

blíží nejvíce. Autorka se zde věnuje jednotlivým reliéfním scénám použitým při výzdobě Wedgwoodových výrobků a jejich možným antickým předlohám, jež mohly být převzaty anglickou továrnou skrze nejrůznější dobové publikace.

České prostředí bylo velmi silně ovlivněno produkcí vídeňské porcelánky, jejíž dějiny byly zpracovány již v roce 1907 J. Folnesicsem a E. W. Braunem v knize s názvem *Geschichte der k. k. Wiener Porzellan-manufaktur*. Konkrétně obdobím klasicismu v této manufaktuře se zabývá kniha *Viennese porcelain of the neo-classical period: the Conrad von Sorgenthal Era, 1784 - 1805*, od E. Sturm-Bednarczyk a C. Jobst z roku 2000.

Antické tvarové předobrazy, využitě na českém porcelánu, jsou nejlépe představeny v knize *Bronzegefäße in der Römisch-pompejanischen Wandmalerei* od E. Riz z roku 1990 a v publikacích, které se zabývají dějinami a hmotnou kulturou starověkých Pompejí (například *Pompeji* od E. Perniceho z roku 1926, série publikací *Herculaneum und Pompeji* H. Hermana ze 40. a 50. let 19. století aj.).

Teoretickému rozboru klasicismu jako stylu se věnuje úvodní stať katalogu Moravské galerie v Brně nesoucí název *Klasicismus, empír, biedermeier* z roku 1983 od Karla Holešovského a Jiřího Kroupy. Katalog *Klasicismus a biedermeier* z knížecích lichtenštejnských sbírek od Johanna Kräftnera a Radima Vondráčka z roku 2010 zároveň představuje i díla vídeňské porcelánky, která byla zdobena antickými náměty či imitovala antický způsob výzdoby a tvar nádob.

Nezastupitelnou roli při zpracování antických námětů na české a moravské kamenině a porcelánu hrálo studium vlastních předmětů umístěných v muzejních či zámeckých sbírkách. Největší sbírkou českého porcelánu a kameniny disponuje Uměleckoprůmyslové muzeum (UPM), avšak studium těchto předmětů bylo ztíženo postupným uzavíráním celého muzea a balením depozitářů, které proběhlo ve druhé polovině loňského roku. Soubor české i evropské kameniny ze sbírek UPM byl v roce 2014 vystaven na zámku ve Vranově nad Dyjí. Další významné soubory na našem území bychom mohli nalézt v Národním muzeu, v Moravské galerii v Brně, v Muzeu hlavního města Prahy, na zámku Vranov nad Dyjí, který je ve správě Národního památkového ústavu, a v dalších institucích. Se všemi zmíněnými sbírkami jsem pracovala a často poskytly jedinou možnost seznámit se s předměty, které nebyly doposud publikovány. Z důvodu uzavření UPM byla sbírka Národnímu muzeu nenahraditelná, převážně ve studiu českého porcelánu. Kromě výše uvedených institucí

bylo pracováno i s předměty pocházejícími z bystřické továrny, nacházejícími se v Městském muzeu Bystřice pod Hostýnem.

### 3. Historické pozadí

Měkká kamenina, která byla vytvořena v Anglii zhruba v polovině 18. století, se stala jedním z výrazných dokladů filosofických i společenských změn, které vyústily do období, jež je v oblasti výtvarného umění a kultury nazýváno klasicismem. Situace v Anglii byla téměř souběžně následována změnami taktéž ve Francii, spojenými se závěrem vlády Ludvíka XV. a obdobím Ludvíka XVI. a jeho manželky Marie Antoinetty. Rozvoj výroby kameniny a porcelánu ve druhé polovině 18. století souvisel s celkovou změnou společenskou. Do té doby velmi exkluzivní předměty se postupem času stávaly dostupnější širším vrstvám obyvatelstva. Nové požadavky na stolování a přípravu pokrmů zapříčinily potřebu rozšířit stávající nepočetný sortiment nádob o specifické druhy. Nové vzniknuvší vrstvy obyvatelstva, bohatí průmyslníci, obchodníci, měšťané, ale i městské dělnictvo, vytvářely poptávku po stolním zboží. Tento trend se postupně ze západní Evropy rozšířil, do Polska, severní Itálie, Ruska, posléze i do Habsburské monarchie, což následně zapříčinilo zakládání kameninových i porcelánových továren na území českých zemí. Rakouské hospodářství se řídilo požadavky merkantilismu, tedy ekonomického přístupu upřednostňujícího využití vlastních zdrojů, domácí výrobu a popřípadě i export, před dovozem zboží ze zahraničí (Kybalová 1993, 11).

Znovuobjevení antické kultury a jejích výzdobných motivů bylo umožněno a podpořeno několika okolnostmi. Ještě v období kolem poloviny 18. století byl návrat k antice spíše menšinovým názorem, prosazovaným převážně intelektuály a umělci, například na Académie de France v Římě. V Londýně pravděpodobně však již od roku 1732 fungovala Society of Dilettanti, jež podporovala studium antických památek. Postupně začíná být taktéž v hojnější míře vydávána literatura zabývající se antickými památkami či rozbořením antického umění. Silný vliv měly například spisy Johanna Joachima Winckelmanna. Rozšiřování poznatků o klasickém starověku přimělo stále více lidí k cestování a poznávání antiky z autopsie. Cesta do Itálie se netýkala již pouze šlechticů, ale například i umělců a architektů (anglický architekt Robert Adam) (Kybalová 1993, 12-18).

Výrazný podíl na znovuobjevení antické historie a památek mělo objevení Pompejí a Herkulanea, dvou kampánských měst pohřbených v roce 79 n. l. pod vrstvou vulkanické suti. Obě města a dokonce i jejich jména byla v průběhu středověku zapomenuta. Na konci 16. století byl skrze Pompeje hlouben kanál, přivádějící vodu

k vile Torre Annunziata. Nalezené nápisy s názvem města byly však mylně spojovány s Pompeiem Velikým. V roce 1709 mniši žijící v klášteře ve městě Resina narazili náhodou při hloubení studny na divadlo v Herkulaneu. Rakouský princ, Maurice de Lorraine, který si zrovna nedaleko v Portici nechal stavět svou vilu, využil nálezů a rozkázal rozšířit výkopy. Vedla ho však pouze touha po krásných monumentech, které by mohly zdobit jeho novou vilu. Po několika letech bylo toto rabování zastaveno. V roce 1738 bylo naleziště definitivně propojeno se starověkým Herkulaneem a první soustavnější výzkumy vedl Rocco Gioacchino de Alcubierre. Právě Alcubierre přesvědčil krále Karla III. Španělského, aby se jeho zájmy přemístily do oblasti Pompejí, kde byly nedlouho předtím učiněny zajímavé náhodné nálezy. V roce 1748 se tedy uskutečnily první výkopy na místě předpokládaných Pompejí a rovnou se podařilo objevit chrám Fortuny. I vzhledem ke snadnějšímu odkrývání se pozornost postupně zcela přesunula k Pompejím. Vykopávky v Herkulaneu byly v roce 1765 uzavřeny a znovu otevřeny až v roce 1828 (Deiss 1989, 24-31).

Nálezy z Pompejí i Herkulanea podnítily větší zájem o antické umění i o jeho odborné poznání. Publikace obecných pojednání i soukromých sbírek antických předmětů pak vytvořily základ pro nové využití tvarů antických nádob a námětů v soudobém uměleckém řemesle.

## 4. Antické vlivy na produkci evropských továren

### 4.1 Továrna Josiaha Wedgwooda

Nejsilnější antické vlivy z celé kameninové i porcelánové produkce 18. století, a to jak námětové, tak i tvarové, můžeme pozorovat na kameninových výrobcích továrny Josiaha Wedgwooda, který se narodil v Burslemu v hrabství Staffordshire v roce 1730 do rodiny hrnčířů. Po smrti svého otce začal pracovat pro svého nejstaršího bratra, který převzal hrnčířskou dílnu. Mezi léty 1744 a 1749 prošel učňovskými léty, aby si doplnil potřebné vzdělání. V roce 1752 opustil rodinnou firmu a o dva roky později se stal partnerem významného keramika Thomase Whieldona, který ho podporoval v nových experimentech, které by mohly obohatit tehdejší keramickou produkci. Mezi jeho první inovativní úspěchy můžeme zařadit vytvoření zelené glazury, která byla používána na tehdejších módních kameninových tvarech, jež často zobrazovaly zeleninu a ovoce. Tento úspěch mu zajistil dostatečné prostředky k tomu, aby si mohl založit v Burslemu vlastní firmu vyrábějící kameninu již v roce 1759. Firma byla známá jako Ivy House Works (Mankowitz 1972, 25-30; Tames 1987, 5-6).

J. Wedgwood se také od 50. let 18. století zabýval zlepšením kvality běžné béžové kameniny. Výrobky tohoto druhu byly původně pokrývány bílou olovnatou glazurou. Nejsložitější však bylo zajistit, aby byla glazura po vypálení stálá a co možná nejvíce se přiblížila bílé barvě, aby se tím kamenina mohla stát levnější náhražkou porcelánu. Velkou popularitu wedgwoodským výrobkům přinesla zakázka na zhotovení čajového servisu pro britskou královnu Charlottu. Jednotlivé kusy byly zdobeny malbou nebo tištěným vzorem tvořeným převážně rostlinnými motivy. Díky této zakázce došlo k rozšíření poptávky po kamenině i do vyšších společenských vrstev a jejímu označení Queen's ware (Reilly 1994, 12-16; Macht 1957, 5). Mezinárodní věhlas si Josiah Wedgwood zajistil dvěma servisy ze stejného druhu kameniny, jež byly zhotoveny pro ruskou carevnu Kateřinu II. Velikou na počátku 70. let 18. století.

V roce 1766 se J. Wedgwood se svým obchodním partnerem Thomasem Bentleyem rozhodli vybudovat novou továrnu pro svoji rozrůstající se a prosperující firmu. Byla navržena architektem Josephem Pickfordem a nazvána Etruria. Továrna byla slavnostně otevřena 13. června 1769 a jako vzpomínku na tento den vytvořili společně oba partneři šest váz s názvem First Day's Vases (Obr. 1) (Macht 1957, 6-7).

Tyto vázy byly vytvořeny z černého bazaltu<sup>1</sup> (Black basalt), z materiálu, který vyvinul J. Wedgwood o rok dříve, v roce 1768. Technika výroby spočívá v barvení keramické směsi oxidy kobaltu a manganu. Výsledkem je černý, matný, ve hmotě probarvený materiál, který byl zároveň nepropustný, proto ho nebylo většinou potřeba pokrývat glazurou. Toto zboží mělo, jak již název napovídá, napodobovat přírodní čedič (Obr. 2, 3). Černý podklad byl též ideální pro antikizující výjevy, většinou provedené v kontrastní barvě či plasticky vystupující. Z černého basaltu mohly být vytvářeny zdobené vázy, medailony, busty a sošky. Postupně se tvarová rozmanitost vyrovnala světlé kamenině (Queen's ware). Vázy, které byly vytvořeny u příležitosti otevření Etrurie, jsou zdobené figurálními scénami, které byly na povrch vázy malovány enkaustikou. Znázorněn je zde Herkules v zahradě Hesperidek (Reilly 1994, 17).

Od 60. let 18. století J. Wedgwood vyráběl také červenou keramiku, která byla v této době mezi anglickými hrnčíři běžná, určená spíše pro méně majetné zákazníky. Mezi léty 1776 a 1786 ji však J. Wedgwood zdokonalil a pojmenoval Rosso antico. Na červený podklad použil kontrastní černé reliéfní dekorace. Některé výrobky tvoří kombinaci s černým bazaltem. Tematicky toto zboží čerpá spíše z egyptského umění, což mělo souvislost s objevnou Napoleonovou cestou po Egyptě na konci 18. století. Mezi oblíbené motivy můžeme zařadit například egyptskou sfingu, krokodýla nebo lotos (Mankowitz 1972, 128).

Specifickým typem dekorativní keramiky vyráběné Wedgwoodovou manufakturou byla Caneware (rákosová žlutavá keramika). Často používaná pro vymodelování čajových konviček. Keramika typu Terracotta byla produkována převážně již po smrti J. Wedgwooda, po roce 1795, v době, kdy v čele firmy stál syn zakladatele, Josiah Wedgwood II. Totéž platí i u Drabware, šedozelených výrobků zdobených různobarevnými reliéfy (Mankowitz 1972, 129).

Z našeho pohledu nejpodstatnější část produkce J. Wedgwooda začala vznikat od poloviny 70. let 18. století a vytváří ji tzv. Jasperware. Mezi léty 1771 a 1775 uskutečnil Wedgwood na 5000 experimentů, které nakonec vedly k úspěchu. Po vytvoření kameninové nádoby byla celá hmota probarvena za pomoci oxidů kovu, převážně baria. Postupně dokázal J. Wedgwood vytvořit různé barevné odstíny, od typické modré, po fialovou, zelenou či černou. Na probarvené neglazované tělo nádoby

---

<sup>1</sup> Ustálený název černý bazalt označuje černou, ve hmotě probarvenou kameninu, napodobující bazalt.



byly posléze nanášeny bílé plastické reliéfy, hojně čerpající z antických předobrazů či mytologie (Obr. 4, 5).

J. Wedgwood si najímal mladé umělce, kteří pro něj vytvářeli návrhy těchto reliéfů. Nejvýraznějším modelérem byl John Flaxman (1755-1826). Tento sochař byl na doporučení Thomase Bentleyho přijat J. Wedgwoodem v roce 1775 a již v tomto roce vytvořil své první návrhy reliéfů pro jaspery. Období mezi léty 1787 a 1794 strávil J. Flaxman převážně v Římě, několikrát navštívil vykopávky v Pompejích a Herkulaneu, v Portici či Paestu (Irwin 1979, 40-45). Z téměř osmiletého pobytu v zahraničí jsou dochovány Flaxmanovy kresby, deníky a korespondence, které dokládají jeho široký zájem o umění, od antiky až po Michelangela. Jeho návrhy převážně portrétních miniatur čerpaly z dobové kultury, avšak jako předlohy mu posloužily i mytologické výjevy. Ty byly získávány převážně z publikací, jež se v 18. století pokoušely představit antické umění a nastínit jeho vývoj. J. Wedgwood pravděpodobně znal a využíval množství literatury tohoto druhu. Zásadní místo v ní zaujímají čtyři svazky představující část sbírky Sira Williama Hamiltona s názvem *The Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. W. Hamilton*, vydané poprvé v Neapoli mezi léty 1766 a 1776. Text vytvořil Pierre-François Hugues d'Hancarville. Publikace obsahuje obecnější texty, které doplňují kresebné ilustrace předmětů Hamiltonovy sbírky i s vyznačenými proporcemi, případně pouze samostatné náměty (Hancarville 2004, reprint). Mezi jinými publikacemi lze například uvést sedmidílnou publikaci hraběte de Cayluse nesoucí název *Recueil d'Antiquités*, jež vyšlo mezi léty 1752 až 1767. Mezi literaturu, se kterou byl Josiah Wedgwood seznámen, je pravděpodobně možno přiřadit i dílo Johanna Joachima Winckelmanna a Bernarda de Montfaucon. Nejznámější dílo posledně jmenovaného francouzského benediktýnského mnicha (1655-1741) *Antiquité Expliquée* shrnovalo dosavadní znalosti o starožitnostech. V obrazové příloze se objevila kromě jiných ilustrace vázy Barberini (posléze Portlandské vázy). (Macht 1957, 11-15).

Sir William Hamilton od roku 1764 působil jako britský velvyslanec na neapolském dvoře (Ramage 1990, 469). Jeho sbírka se rozrůstala nejen nákupy, ale i dary například od neapolského a sicilského krále Ferdinanda IV. Přestože od roku 1755 platil zákaz vývozu starožitností z neapolského království, W. Hamilton jej nerespektoval a zasílal do Anglie jednotlivé předměty jako dary. Celou sbírku poté v roce 1771 převezl a následujícího roku prodal nedlouho předtím vzniklému Britskému muzeu za 3000 liber (Ramage 1990, 470-474). Zakoupená sbírka obsahovala 730 váz,

175 terakot, 300 kusů skla, 627 bronzů, 200 kovových nástrojů, 14 reliéfů, 150 kusů slonoviny, 149 gem, 143 zlatých předmětů, 152 spon a více než 6000 mincí a medailí (Ramage 1990, 474). Po prodeji začal W. Hamilton shromažďovat další antickou sbírku, která k roku 1790 čítala 1000 váz. Nakonec i tuto druhou kolekci se podařilo převézt a prodat v roce 1801 v Londýně.

Roku 1783 přivezl do Anglie Sir Hamilton tzv. Portlandskou vázu (Obr. 5). Svůj název získala podle vévodkyně z Portlandu, která skleněnou vázu v roce 1784 zakoupila. V roce 1810 bylo dílo dlouhodobě zapůjčeno do Britského muzea a následně po druhé světové válce odkoupeno od vévody z Portlandu. Výjimečná váza nesmírně zaujala J. Wedgwooda (Keynes 1998, 241-245). Po smrti vévodkyně z Portlandu si vyjednal její roční zápůjčku, aby mohl podle originálu vytvořit vázu z jasperu, což se mu také roku 1790 podařilo. Nejříve v černé barvě s bílými reliéfy, poté i v jiných barevných variantách (Obr.6) (Keynes 1998, 240).

Portlandská váza ale nebyla zdaleka jedinou přímou antickou předlohou, jež byly na Wedgwoodových jasperech použity. Již od roku 1766 rozpoznal J. Wedgwood důležitost Hamiltonovy sbírky a její potenciál pro vytvoření nového, klasicky pojatého stylu kameniny (Irwin 1979, 23). Antická inspirace se promítala jak do tvaru, tak do výběru námětu. Mezi jedny z nejznámějších reliéfů, které vytvořil J. Flaxman, můžeme zařadit scénu znázorňující Apoteózu Homéra (Obr. 7),<sup>2</sup> jejíž předobraz najdeme taktéž v publikaci W. Hamiltona. Flaxman však nepracoval s otrockou nápodobou. Jeho reliéf je oproti předloze živější a naturalističtější. Jak se J. Wedgwood vyjádřil osobně, usiloval pouze o zachování stylu a jednoduchosti antických předmětů: „ *I only pretend to have attempted to copy the fine antique forms, but not with absolute servility. I have endeavoured to preserve the style and spirit, or if you please, the elegant simplicity of the antique forms.* “ (Irwin 1979, 23).

Z celé řady dalších výjevů je možno dále uvést například scénu Herákla v zahradě Hesperidek, jež původně zdobí červenofigurovou hydrii z 5. století před n. l. přiřazenou k dílu Meidiova malíře. Z původních třech výzdobných pásů věnujících se příběhům ze života Herákla, byl vybrán pouze jeden. Aplikován byl však na jiný tvar nádoby (Obr. 8).

---

<sup>2</sup> Nejříve byl reliéf vytvořen v roce 1778 jako krbová dekorace, v roce 1786 byl využit i k výzdobě vázy.

## 4.2 Vídeň

Porcelánka ve Vídni byla po Míšni druhou nejstarší manufakturou svého druhu v Evropě. Byla založena v roce 1718 Claudiem Innocentiem Du Paquierem. Protože se však nedostavil očekávaný úspěch, byla továrna v roce 1744 odkoupena státem. Kvůli špatné finanční situaci se stát o čtyřicet let později snažil porcelánku znovu prodat, avšak neúspěšně. Nakonec byl do čela manufaktury jmenován Conrad von Sorgenthal, dříve působící ve vedení textilní továrny v Linci (Sturm-Bednarczyk – Jobst, 2000, 10-23). Období mezi léty 1784 až 1805, kdy zastával post ředitele, se řadí k vrcholům v dějinách porcelánky. Vídeňská produkce byla v tomto období inspirována porcelánkou v Sèvres, jak z hlediska barevnosti, tak tvarů nádob (Diviš 1985, 56). Tzv. vídeňské válcovité koflíky a konvice byly poté přebírány dalšími porcelánkami a továrnami na našem území.

Antické vlivy, které se v tomto období na vídeňském porcelánu objevují je možno rozdělit do několika skupin. První část výrobků je dekorována náměty z řecké a římské mytologie, převzatými z obrazů uložených ve vídeňských sbírkách či z rytin podle obrazů například Angeliky Kaufmann či Guida Reniho. Ředitel Sorgenthal také dbal o to, aby byla průběžně doplňována knihovna a sbírka motivů, ze kterých malíři mohli čerpat. Dokladem vysoké malířské kvality je například talíř s vyobrazením Venuše, Marta a Amora z roku 1798 (inv. č. PO 2140) či talíř s Merkurem a Herse (inv. č. PO 2597) z období kolem roku 1800, namalovaný podle obrazu Jana Boeckhorsta (1604-1668). Předloha Angeliky Kaufmann byla použita při dekorování koflíku (inv.č. PO 2586) s výjevem Odzbrojení Amora z roku 1803 (Kräftner – Vondráček 2010, 90-95) (Obr. 9-11).

Neobvyklou skupinu předmětů vídeňské porcelánky tvoří více či méně přesné kopie antických červenofigurových i černofigurových váz. Tzv. etruský vzor se objevuje převážně v krátkém období mezi léty 1789 až 1793. Je pravděpodobné, že tak jako v továrně J. Wedgwooda, tak i ve vídeňské porcelánce byla využívána publikace W. Hamiltona. Zároveň bylo ve Vídni možné pracovat i s antickými originály (Kräftner – Vondráček, 2010, 96). Mezi vídeňskými výrobky bychom mohli nalézt například amfory, kratéry, hydrie (inv. č. PO 2178) a psyktéry (inv. č. PO 2175). Náměty jsou většinou vícefigurální, doplněné o rostlinný dekor. Černofigurové vázy se výrazněji odlišují od antických originálů (Obr. 14). Je zřejmé, že jako předlohy zde posloužila opět spíše červenofigurová keramika, pouze došlo k barevnému převrácení celé scény.

Postavy vyvedené v černé barvě jsou vnitřně členěny pouze občasně se vyskytující bílou barvou. Na příkladu černofigurové hydrie, dekorované výše popsaným způsobem, je patrné, že i obě ucha, nožka a okraj, vyvedená taktéž v bílé kontrastní barvě se zlacením, se již v původní předloze také nevyskytovaly. Tzv. etruský dekor mohl být též aplikován i na běžné tvary vídeňského porcelánu, což je možno doložit například koflíkem s podšálkem z roku 1790 (inv. č. PO 2587) (Lehner-Jobst 2009, 214-275).

Antické náměty se však mohly uplatňovat i pouze v podobě medailonu, jako jeden z vícera výzdobných prvků. Například na koflíku s podšálkem (inv. č. PO 2117) se vyskytují postavy bakchantek (tanečnic) v rozevlátém šatu v šestiúhelníkových polích, zatímco zbytek povrchu předmětu je dekorován bohatou ornamentální výzdobou (Kräftner – Vondráček, 2010, 418) (Obr. 15)

#### 4.3 Sèvres a pařížský porcelán

Porcelánka založená ve Vincennes roku 1738, byla již jako Manufacture Royale de Porcelaine přemístěna v roce 1756 do blízkosti královského letohrádku v Sèvres. Po poklesu kvality míšeňských výrobků ve druhé polovině 18. století se stala inspirací pro ostatní továrny a to nejen v oblasti námětové, ale i v nápodobě nových barevných odstínů, které byly v Sèvres vyvinuty. Tvar válcovitého koflíku, který byl posléze převzat vídeňskou továrnou, se v Sèvres objevuje již od 70. let 18. Století (Schwartz 2009, 433).

Výjimečný kus sèvreského porcelánu, který ve způsobu výzdoby čerpá ze stylu řecké červenofigurové keramiky, je váza s námětem Alegorie bitvy u Slavkova z roku 1806 (Vase d'Austerlitz) (Hofmann 1980, nepag.). Vícefigurální scéna na těle nádoby představuje triumfujícího Napoleona, jenž přijíždí na voze taženém koňmi (Obr. 16). Hlavní výjev je doplněn četnými rostlinnými ornamenty. Dalším dokladem neobyčejné, velmi kvalitní malířské výzdoby je váza typu étrusque à rouleaux, jejíž tvar byl inspirován antickými vázami ve sbírce Vivanta Denona (Obr. 17).<sup>3</sup> Na těle nádoby byla malířem Valois znázorněna scéna představující převoz uměleckých děl do Napoleonova muzea (dnešní Louvre). Do nejmenších detailů je zde mimo jiných uměleckých děl vyvedeno známé sousoší Láokoonta (dnes umístěné ve Vatikánských muzeích), socha

---

<sup>3</sup> Vivant Denon (1747-1825) byl diplomat, spisovatel, který se stal prvním ředitelem muzea v Louvru po návratu z cesty po Egyptě s Napoleonem Bonapartem. O této cestě napsal dvousvazkovou knihu *Voyage dans le basse et le haute Egypte*. Shromáždil velkou sbírku starožitností, knih a uměleckých děl, která byla po jeho smrti rozprodána.

Apollóna Belvederského (taktéž dnes umístěná ve Vatikánských muzeích) a socha Venuše Medicejské. Avšak výjev je čistě soudobý, postavy jsou oděny do moderních šatů. (Hofmann 1980, nepag.). Na mohutném krku nádoby jsou namalovány portrétní medailony imitující antické gemy nejen ve ztvárnění tváře, ale i v bílohnědé barevnosti napodobující řezaný polodrahokam.

Pařížská porcelánka Nast založená v roce 1783 Jeanem Népomucènem Hermannem Nastem, rakouského původu, často vytvářela předměty inspirované antickou kulturou. Série biskvitových váz s reliéfním dekorem však vycházela ze stylu Wedgwoodovy továrny. Dokladem tohoto druhu produkce je dvojice shodných bílých, povrchově neupravených amfor z biskvitu, jež jsou na těle zdobeny reliéfem ženské postavy držící látku. Zmíněné vázy jsou datované do období kolem roku 1800 (Schwartz 2009, 505). Taktéž z porcelánky Nast pochází talíř zdobený centrálním ortogonálním výjevem znázorňujícím oběť, jež je doprovázen bohatou zlatenou ornamentální výzdobou. Dvě ženské postavy ve zřasených rouchách stojí u ohniště, ke kterému se z druhé strany naklání Amorek stojící na sloupu (Schwartz 2009, 507). Rozložení postav i celková kompozice připomene množství obětních scén vyskytujících se na kamenině a porcelánu pocházejícím z českých zemí (Obr. 18,19)

## 5. Česká a moravská kamenina a antické dědictví

### 5.1 Technika kameniny

Pojem kamenina v češtině označuje dvě odlišné skupiny výrobků. Tzv. tvrdá kamenina (Steinzeug) se rozšiřovala od 15. století z Porýní například do Westerwaldu a Saska. Je tvořena slinutou keramickou hmotou, pokrytou solnou glazurou, jež je pálená minimálně při teplotě 1300 °C. Tyto produkty se však na českém území téměř nevyráběly, z toho důvodu byl tentýž pojem využit i pro tzv. měkkou kameninu (Steingut). Tento druh bělavé keramiky se nejvíce blíží porcelánu. Měkká kamenina (dále jen kamenina) se vytváří z perfektně proplavených, mastných a tvárných jíků, k nimž je dodáván mletý křemen a živec, v některých případech i kaolin. Po vypálení na 1100 – 1200 °C jsou kameninové výrobky díky vápenným složkám přirozeně bělavé, proto je jejich povrch pokryt pouze průhlednou, řídkou glazurou (Kybalová – Novotná 1987, 5-7).

Tato technika byla vytvořena před polovinou 18. století v Anglii. Nejsilnější vliv na kameninovou produkci na našem území měla kamenina vyráběná v Leedsu a manufaktura J. Wedgwooda. Jen s malým zpožděním začaly vznikat podniky vyrábějící nové zboží i ve Francii a odtud se postupně rozšiřovaly do celé Evropy. V Rakousku - Uhersku byla výroba kameniny zavedena prvně v roce 1786 v Holiči.

### 5.2 Bystřice pod Hostýnem

Rok vzniku manufaktury na fajáns a jemnou kameninu v Bystřici pod Hostýnem není archivně doložen. Nedostatek archiválií je zapříčiněn požárem, jenž propukl na zámku v roce 1789. Ani pozdější dokumenty situaci neosvětlují (Válka 1983, 97). Dosavadní odborná literatura klade počátek výroby bystřické továrny právě do roku 1789. Jejím zakladatelem byl vlastník místního panství František Antonín della Rovere, hrabě z Monte l'Abbate. Tímto vročením se bystřická manufaktura stává druhou nejstarší moravskou kameninovou továrnou, kterou předčil pouze podnik v Hranicích na Moravě (Kybalová – Novotná 1987, 150).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Zároveň se jedná i o druhou nejstarší továrnu na kameninu na celém dnešním území České republiky. Nejstarší manufaktura v Čechách byla založena v Praze až v roce 1791.

V 1. polovině 90. let 18. století jsou archivně doloženy stavební úpravy a rozšíření tovární budovy, jež probíhalo souběžně se zlepšením kvality výrobků, nejdříve z fajánse, přibližně od roku 1792 i z kameniny. Kromě malírny zde v roce 1793 velmi progresivně vznikla i tiskařská dílna (Kybalová 1993, 45).<sup>5</sup> V roce 1795 bylo Bystřici dokonce uděleno od císaře Františka I. úplné právo na výrobu anglické kameniny po osm let. Rychlý rozvoj a vzrůstající kvalitu bystřické kameninové produkce umožnil i pečlivý výběr zaměstnanců, kteří zde nastupovali již od roku 1790. Velká část z nich před tím působila v Holíči. Dílovedoucími se stali Antonín Kinský a Ferdinand Hipmann (někdy uváděný jako Hübmann). Kromě jiných holičských keramiků, začali v Bystřici pracovat i malíři přicházející z Hranic na Moravě či ze slezského Proskova. Továrna však neměla příliš dlouhého trvání. Její existence skončila v podstatě se smrtí jejího prvního majitele, hraběte Monte l'Abbateho v roce 1804. K jejímu zániku přispěla vzrůstající konkurence v oblasti kameninových výrobků v Čechách i na Moravě i neutěšená doba napoleonských válek. Po roce 1805 již pravděpodobně nebyla nikdy výroba soustavněji obnovena.

Podle dochovaných pramenů byla variabilita bystřických výrobků poměrně velká, což však neodpovídá v současnosti zachovanému fondu. Mezi dostupnými předměty jsou velmi často zastoupeny talíře, kávové konvice, dózy či teriny. Během poměrně krátké existence továrny si talíře většinou zachovaly ještě pozdně barokní tvary se zvlněným okrajem. Avšak například tvary konvic prošly jistým vývojem. Od oblých tvarů s esovitě vytaženým uchem, přes konvici již s válcovitým tělem a esovitě vytaženým uchem, po klasicistní tvar válcovité nádoby se zalomeným uchem po roce 1800, vycházející z produkce vídeňské porcelánky (Válka 1983, 104-106).

Bystřické zboží bylo zdobeno zpočátku převážně malbou květin či krajinomalbou. Postupem času se stále ve větší míře uplatňoval dekor tištěný, převážně černý či šedý, doplněný většinou hnědým malovaným pozadím či barevnými detaily, případně zlacením. Dekorace se většinou omezuje na oválné medailony, umístěné ve středu a při okraji. Tištěný dekor přinesl do výzdobného repertoáru bystřické továrny nové náměty. Především zde byly zastoupeny figurální scény, z části inspirované antickou mytologií (Válka 1983, 97-110).

Zásadní vliv na bystřickou kameninu měla produkce v Holíči. Továrna založená na území dnešního Slovenska v roce 1743 Františkem Lotrinským, manželem císařovny

---

<sup>5</sup> V Bystřici pod Hostýnem byla založena v pořadí druhá tiskařská dílna v celé Rakouské monarchii (po továrně v Holíči).

Marie Terezie, se nejprve zaměřovala zcela na fajánsové zboží, od roku 1786 začala i s výrobou kameninových předmětů. Tato změna byla způsobena vzrůstajícím dovozem anglické kameniny do habsburské monarchie, jenž vytvořil poptávku po tomto lehkém, tenkostěnném druhu keramiky (Kybalová 1964, 6).<sup>6</sup> V návaznosti na počátek výroby kameniny v roce 1789 vídeňské vedení rozhodlo, že zde bude zavedena i mechanická tištěná výzdoba, jež téměř nahradila výzdobu malířskou. Její kvalitu měl na starosti malíř a mědirytec Leopold Schmalhofer (Kybalová 1964, 14-15). Z Vídně pocházely i vlastní grafické předlohy, převážně motivů květin či ovocných a květinových zátiší, případně pohledů do krajiny. Mezi tištěnými dekory se vyskytují ve středových medailonech i figurální scény, často čerpající z antické mytologie. Výjevy jsou v některých případech doprovázeny drobnější výzdobou (například při okrajích talířů) v podobě hlav zachycených z profilu, antikizujících váz, listoví či putti. Pozadí tištěné výzdoby bylo ponejvíce domalovááno červenohnědou barvou, výjimečně se vyskytuje i barva modrá (NM inv.č. 144 508). V některých případech další barvy doplňují samotné postavy či ozdobné bordury (MG inv. č. 15 385, MG inv. č. 4001).

V bystrické kameninové produkci se tištěné antické či antikizující náměty objevují poměrně hojně. Obdobně jako v případě Holíče jsou hlavní scény většinou umístěny do oválných či kruhových medailonů. Světlé figury kontrastují vzhledem k tmavě hnědému pozadí. Z holičské továrny byly též převzaty drobnější dekorace, zdobící převážně okraje talířů. Typickým zástupcem výše zmíněného zboží je například oválná mísa se zvlněným okrajem (Muzeum Kroměřížska inv. č. 496). Ve středu se nachází oválný medailon zachycující tři ženské postavy hrající na hudební nástroje (Obr. 20).<sup>7</sup> Samotný výjev je rámován listovím. Okraj je zdoben čtyřmi antikizujícími hlavami s festony. Podobný princip výzdoby bychom našli i na terině, vysoké 23 cm (Slezské muzeum Opava, inv. č. U 106 K). Hlavním dekorativním motivem víka je oválný medailon znázorňující klečící ženu před oltářem, jež právě obětuje bohům.<sup>8</sup> Centrální výjev je doprovázen antikizujícími bustami. Na dolní části teriny se nachází opět antikizující poprsí, jež doplňuje medailon s putti. Na holbě z Moravské galerie, vysoké 10,3 cm (MG inv. č. 23 253) se ve tmavých oválných medailonech nacházejí postavy Athény a Démétér (Obr. 21). Bohyně Démétér je zachycena z profilu a je oděna do zřaseného roucha. Před sebou v šatu nese plody úrody. Složitější vícefigurální výjev

---

<sup>6</sup> Již v roce 1773 byl vydán první katalog anglické kameniny J. Wedgwooda, jenž byl rozšířen po celé Evropě.

<sup>7</sup> Podle J. Kybalové se jedná o hetéry.

<sup>8</sup> J. Kybalovou je ženská postava opět identifikována jako hetéra, čemuž však nic přímo nenasvědčuje.



nalezneme na obdélném podnosu se zaoblenými rohy, taktéž z Moravské galerie (MG inv. č. 23 245). Střed podnosu je zdoben oválným výjevem Paridova soudu. V pravé části je znázorněn sedící Paris s fryžskou čapkou. Před ním stojí trojice bohyň – Athéna ve zbroji, Héra a téměř nahá Afrodíté. Paris nacházející se pod drobným stromkem v ruce drží jablko a právě se rozhoduje, které z bohyň jablko určené „té nejkrásnější“ předá. Okraj podnosu je zdoben téměř identickými hlavami zachycenými z profilu s festony (Obr. 26).

Antické náměty byly zpodobňovány i v pestrobarevném provedení, jež dokládá výzdoba talíře ve sbírkách Moravské galerie (MG inv. č. 10 381). Ve středním poli je rozvedena dramaticky pojatá scéna vyrušení Diany (Artemis) ve společnosti jejích družek při koupeli Aktaiónem (Kybalová 1987, 151). Složitá kompozice i s průhledem do krajiny nebyla autorem mědirytiny příliš zvládnuta. Nejméně kvalitní postavou se jeví samotný Aktaión, jehož hlava je v poměru k ostatním postavám příliš rozměrná (Obr. 22).

Nezvyklý barevný kontrast byl použit u oválného talíře (Vrbasovo muzeum Ždánice inv. č. 865). Ležící Mainada s Amorem v oválném středovém medailonu vyvedená v růžových odstínech koresponduje s výzdobou na okraji talíře. Zbylá část talíře je pokrytá tmavší barvou. Neobvyklé ztvárnění dekorace nalezneme i na talíři s hladkým okrajem z období kolem roku 1800 (MG inv. č. 23 250). Výzdoba je tvořena malbou muflovými barvami s hnědými tištěnými detaily. Uprostřed se v osmiúhelníkovém poli nachází hlava Apollóna, z níž vycházejí paprsky. Zelené listoví dělí zbytek plochy na čtyři pole, v nichž jsou zpodobněny lyry a toulce s lukem, Apollónovy atributy. Bordury tvořené schematizovanými červenými dráčky připomenou spíše orientální předlohy (Obr. 25).

Poměrně časté jsou vícefigurální výjevy obětování u oltáře, kompozičně připomínající již popsanou plastickou výzdobu na siderolitové konvičce (UPM inv. č. d. 1365/189). Vidíme vždy pár, který se vztahuje směrem ke sloupku, na kterém stojí putti. Na kávové konvičce válcovitého tvaru se zalomeným uchem, vysoké 18,3 cm (UPM inv. č. 76 282), je znázorněn přicházející pár, pravděpodobně muž a žena (Obr. 23). Oba drží holubici a jejich vlasy jsou zdobeny květinami. V tomto případě je dýmící ohniště (oltář) umístěno přímo na sloupu, na kterém stojí Amor držící luk a šíp. Scéna je opět složena z tištěného i malířského dekoru. Další příklad obdobného výjevu obětování se objevuje ve středu talíře se zvlněným okrajem (MG inv. č. 23 417). Šedý tisk je zde pouze jemně kolorován růžovými inkarnáty. Dvojici (v tomto případě pravděpodobně

dvě ženy) doprovází také putti. Na sloupu před nimi opět stojí Amor s šípy, avšak oltář je v tomto případě oddělen a velmi detailně znázorněn. Sestává ze třech zvířecích tlap, které ústí do lvích hlaviček v horní části oltáře, v níž je umístěna mísa, ze které stoupá dým.

Krátkou dobu trvající bystřická kameninová produkce je nejsilnějším ozvukem holičského zboží na našem území, jak z hlediska tvarového, tak námětového. Někteří zaměstnanci z Bystřice našli své další působiště například ve Vranově, který se však zaměřoval na tzv. wedgwoody a tištěná výzdoba se zde začala uplatňovat až ve 30. letech 19. století.

### 5.3 Praha

Pražská továrna na kameninu byla založena roku 1791 nikoli aristokraty, ale čtyřmi měšťany – Janem Václavem Kunerlem, Karlem Kunerlem, Josefem Ignácem Langem a Josefem Emanuelem Hübelem. Po studijní cestě, při které noví majitelé navštívili již zavedené zahraniční podniky a nasbírali tam zkušenosti, provoz v Praze začal v roce 1794. Nedlouho poté byla továrna sídlící na rohu dnešních ulic Na Florenci a Havlíčkovy rozšířena (Diviš 1972, 4-5). Situaci, ve které se továrna na kameninu ocitla na konci roku 1795, lze dobře rekonstruovat podle zprávy, kterou vypracoval rytíř Lehnrietter. Ta předcházela rozhodnutí zemského gubernia o vydání privilegia privata v délce 20 let. Tato zpráva popisuje jak technické vybavení podniku, jeho personální obsazení, tak i celkovou výrobu a odbyt za celý rok 1795. Z celkových 54 zaměstnanců bylo 10 cizinců pocházejících převážně z Ansbachu v Bavorsku, ale i z Míšně, Reinsburgu a Drážďan (Martinek 1996, nepag.). Privilegium a právo zřídit sklady po celé monarchii bylo nakonec následujícího roku uděleno, avšak pouze na 12 let. Slibně se rozvíjející obchod byl ohrožen požárem, jenž v roce 1797 v továrně propukl. Díky finanční pomoci bankéře Karla Ballabeneho se však podnik velmi brzy vzchopil. V roce 1800 došlo ke změně ve vedení – J. V. Kunerle a J. I. Lang byli nahrazeni Karlem hrabětem Clam-Martinitz a Karlem Lenhartem (Krecar 1939, 14-15). Tito čtyři majitelé zůstali v čele továrny pouhé čtyři roky, posléze se stal jediným vlastníkem hrabě Clam-Martinitz. Po neúspěšné snaze o modernizaci však továrnu v roce 1810 prodal bývalému spolumajiteli J. E. Hübelovi. Za jeho dob se z prosperující továrny stala téměř dílna o čtyřech zaměstnancích a poměry se nezlepšily ani za Hübelova syna. Po jeho smrti v roce 1834 se v čele továrny vystříдалo několik majitelů, po nichž v roce 1835

nastoupil Karl Ludwig Kriegel, jenž zavedl porcelánovou výrobu. Tím byla produkce nejstarší pražské kameniny v podstatě uzavřena (Diviš 1972, nepag.).

Výrobky pražské továrny byly v 90. letech 18. století vytvářeny podle anglických vzorníků, pocházejících převážně z Leedsu.<sup>9</sup> Napodobována byla i nažloutlá glazura. Již v této době byl sortiment továrny poměrně bohatý. Od kávových a čajových servisů různých velikostí, talířů, až po profilované cukřenky a omáčníky lodkovitého tvaru. Kameninové výrobky byly zdobeny buď pouze plastickým či prolamovaným dekorem, nebo jeho kombinací s malbou muflovými barvami či sépií. Objevují se figurální, krajinářské i květinové scény či například plošná imitace dřeva. Velmi kvalitní byly holby s cínovými víčky, jež byly často na těle nádoby zdobeny polopostavou světce nebo monogramem. Doznívající pozdně rokokové tvary, jež se v této době ještě vyskytují, s sebou přinesli pravděpodobně zaměstnanci z Ansbachu a Míšně, stejně jako inspirace pro malířskou výzdobu (Kybalová 1993, 26).

Přibližně po roce 1800 se pražské zboží snaží běžější polevou přiblížit porcelánu a odklání se od anglických vzorů. Antické vlivy můžeme objevit spíše na specifických kusech, nikoli na běžné produkci. To dokládá signovaný talíř, jenž nese na zadní straně nápis: „Apoll verräth dem Vulkan den liebeshandel des mars mit der Venus. Gemalt von Fr. Haidrich dem Jüngerem am 14. Febr. Jahres 1805“ (UPM inv. č. 7285). Jedná se o výjimečný případ, kdy je možno určit malíře mytologického výjevu Venuše a Marta, jímž byl Fr. Haidrich. Scéna pokrývající téměř celou plochu talíře je podle J. Kybalové inspirována obrazem François Bouchera z 2. poloviny 18. Století a je provedena ve fialovém camaieu (Obr. 26).

Dalším příkladem unikátního předmětu je váza s víkem (UPM, inv. č. 15 986) štíhlého, kalichovitého tvaru, se zúženým hrdlem, vysoká 35 cm. Přes nažloutlou polevu je namalována parketáž, na níž se střídá světle hnědá, bílá a černá barva. Na těle nádoby se dekorativně uplatňují dva oválné medailóny, umístěné proti sobě. Portrét mladé dívky i muže je proveden v odstínech šedé. Jsou zpodobněni ze tříčtvrtečního pohledu v antikizujícím stylu, jenž však je volnou adaptací, nikoli přesnou nápodobou (Obr. 27).

Stejně jako v týnecké továrně, i v Praze se pokoušeli částečně napodobit wedgwoodskou produkci. Doložit ji však můžeme pouze na několika málo kusech. Příkladem může být závěsná lampa ve tvaru zploštělé, kruhové ampule, vysoké 18,5 cm (UPM, inv. č. 2862). K uchycení slouží tři plastické akantové listy, modravě

---

<sup>9</sup> Tvarovou předlohou pro českou a moravskou kameninu byla mnohem více kamenina z Leedsu, nikoli výrobky z továrny J. Wedgwooda, jak je uváděno ve starší literatuře.

stínované (Obr. 28). Kromě listů je kobaltová modř tentokrát v syté podobě použita i na profilovaném hrotu a třech oválných polích, která vytváří prostor pro kontrastní bílé reliéfy (Kybalová – Novotná 1987, 23). Všechny reliéfy jsou shodné. Tvoří je uprostřed klečící ženská postava, která se sklání k poměrně velké váze s víkem, umístěné na soklu. Výjev doplňuje pes objevující se za postavou. Ze shromážděných podkladů k této práci se zdá pravděpodobné, že jde o výjimečné napodobení wedgwoodských jasperů, nikoli však v probarvené hmotě nádoby, ale ve výzdobném reliéfním prvku a bílo-modré barevné kombinaci.

Neobvyklé využití antické mytologie můžeme vidět na vykuřovadle dochovaném ve více variantách, pouze s drobnými barevnými odlišnostmi (UPM inv. č. 3121, MHMP inv. č. 19 003, NM inv. č. 5645). Protáhlý tvar nádoby na útlé nožce je po stranách doplněn dvojicí hlav satyrů, jež jsou znázorněni poměrně naturalisticky, s vousatou tváří a špičatýma ušima. V případě exempláře ze sbírek Národního muzea se ke spodní části dochovala i prolamovaná horní část s víčkem. Využití hlav satyrů jako držadel se jeví v celkové pražské produkci spíše jako výjimečné a nepříliš neobvyklé.

Od počátku existence pražské továrny se vedle majoritně vyráběné stolní kameniny vytvářela také figurální plastika, přestože k tomuto účelu není kamenina tak vhodná jako například porcelán. Je dochováno několik typů postav, v některých případech ve více barevných variantách. Témata, jež byla pomocí figurek znázorněna, jsou různorodá. Za nejstarší figurální plastiku je považována sedící postava Číňana (UPM inv. č. 12 343, MHMP inv. č. 127 697), inspirovaná míšeňskými vzory, jež byly vyráběny mezi léty 1710 až 1720. Pražská figurka vyráběná kolem roku 1800 má v některých případech v uších, ústech a v pupku otvory a mohla sloužit jako vykuřovadlo. Na některých exemplářích se objevuje signatura **V**, což vedlo k identifikaci modeléra – Jana Votýpky, jenž v roce 1800 přešel do týnecké továrny (Frauenterka 1958, 98-111). Provázanost figurální tvorby obou manufaktur dokládají i obdobné plastiky sv. Jana Nepomuckého (UPM inv. č. 32 607). Avšak i ve vzájemném porovnání těchto předmětů můžeme vidět rozdíl v kvalitě, ve prospěch týneckého zástupce. Ještě markantněji se to projevuje při bližším pohledu na figurky inspirované antickou mytologií, vzniknuvší v období kolem roku 1800.

Dochované plastiky boha Asklépia (Aesculapia) a bohyně Hygieie byly pravděpodobně součástí většího cyklu (Obr. 30). Obě zpodobnění antických bohů dosahují výšky 28 cm. Hygieia (MHMP inv. č. 12 183, 86 782) je zachycena jako stojící postava, oděná do fialového či růžového roucha s červeným potiskem. V levé ruce drží

misku, z níž pije had, kterého bohyně drží v ruce pravé. Postava stojí na polokulovitém zeleném soklu. Plastika Asklépia (MHMP inv. č. 12 182, 86 781) je ztvárněna obdobně. Mužská stojící postava opírající se o kůl s omotaným hadem je oděna v oranžovém či hnědém rouchu a stojí na plošším, kruhovém soklu shodné zelené barvy. Inkarnát je u obou postav světlý až bělavý, kontrastuje s černou barvou, jež byla použita k naznačení vlasů a vousů. Zpracování obou figur není příliš pečlivé ani detailní.

Mezi zdařilejší příklady pražské figurální plastiky můžeme zařadit Ženu v chitónu (MHMP inv. č. 40 018), vysokou 32,7 cm (Obr. 31). Oproti dvěma předchozím dílům je tato stojící ženská postava umístěna na soklu mramorovém. Je ztvárněna ve výrazném prostorovém pohybu. Modro-růžový šat odhaluje nohy a levé ňadro ženy. Inkarnát je stejně jako u předchozích dvou postav bělavý, blíží se porcelánu. Bohužel zde není dochován žádný atribut, který by napomohl přesnějšímu ikonografickému určení. Pohyb i ztvárnění těla ženy je zdařilé, avšak ani zde bychom nenalezli propracovanější detaily.

Antickou mytologií by mohla být inspirována i plastika Flétnisty či Pana (MHMP inv. č. 5672), vysoká 21,5 cm. Stojící mladík se nachází na mramorovém soklu s opěrkou a je oděn pouze do růžové bederní roušky. V obou rukách drží flétnu, na níž se právě chystá hrát. Poleva je žlutější než u předchozích figurek. Anatomie těla je poměrně dobře zvládnutá, polychromie je použita citlivěji než u Asklépia a Hygieie. Postoj je uvolněnější a přirozenější než u předchozích příkladů.

Celková produkce pražské figurální plastiky, nejen děl inspirovaných antickou mytologií, nebyla příliš kvalitní. Mnohem vyšší úroveň bylo dosaženo v týnecké továrně, u děl, jež jsou pravděpodobně jen o málo mladší. Kamenina nebyla pro trojrozměrné plastiky příliš vhodným materiálem, proto jsou výše zmíněné příklady v rámci české a moravské produkce spíše výjimečné. Vzhledem k dostupným předmětům lze tvrdit, že antické náměty byly oblíbenou a poměrně častou volbou modelérů. Konkrétní antické předlohy nejsou známy, pravděpodobně byla podoba jednotlivých postav čerpána z dobových grafických vzorníků či spíše porcelánových předloh.

## 5.4 Týnec nad Sázavou

Druhá továrna na kameninu v Čechách začala postupně vznikat od roku 1791 v Týnci nad Sázavou. Jejím majitelem se stal vlastník okolního panství Konopiště – Benice –

Týnec František Josef hrabě z Vrtby. Nově založená továrna byla umístěna do prostor již od pobělohorských dob neobydleného a pustnouceho hradu. Využita byla i románská kaple a přilehlé hospodářské stavení (Tywoniak – Herda 1986, nepag.). Týnec nad Sázavou nacházející se zhruba 30 km od Prahy neležel na hlavní komunikaci spojující Vídeň a Prahu. V okolí se sice nacházel dostatek dřeva, avšak veškeré další suroviny pro výrobu kameniny musely být dováženy, což představovalo velké finanční nároky na majitele (například dovoz štukatérské sádry z Vídně, keramických jílu z Žatce a z Karlovarska). V 90. letech 18. století však hrabě z Vrtby investoval 9000 zlatých (Kybalová 1993, 28), které věnoval na pokrytí nákladů na dopravu jednotlivých surovin, ale i na platy zkušených zaměstnanců, které odlákal z jiných továren (například z Prahy či Holíče). Téměř po deseti letech dosáhla týnecká továrna takové úrovně, že se jejich výrobky mohly srovnávat s pražskou kameninou. Vzhledem k relativní blízkosti obou podniků se mezi nimi od počátku vytvořily velmi konkurenční vztahy. V roce 1801 bylo hraběti uděleno výrobní zemské privilegium (Jiřík 1927, 18). Již o pět let později měla továrna prodejní sklady na území celé Habsburské monarchie. Přibližně v roce 1812 byla započata stavba nové obdélné, jednopatrové budovy, jelikož staré prostory již nedostačovaly. Velmi příznivý vývoj pokračoval i v následujících desetiletích, v době, kdy byla pražská kamenina již v úpadku a továrna se postupně začala orientovat na produkci porcelánu. Velký úspěch zaznamenaly týnecké výrobky na průmyslové výstavě v Praze v roce 1829. Následujícího roku převzal továrnu, po smrti hraběte z Vrtby, nový majitel Jan Karel Lobkowicz. V 50. letech 19. století i na týneckou továrnu dolehl nízký odbyt a porcelánová produkce, které nebylo možno konkurovat. Zánik továrny nastal v roce 1866 (Kybalová – Novotná 1987, 25-26).

Týnecká kamenina dokázala nažloutlou glazurou přesněji imitovat kameninu anglickou. Nejvýrazněji byly napodobovány tvary výrobků z Leedsu. Mezi ranou týneckou produkcí bychom mohli zařadit konvičky, cukřenky s plochými propletenými uchy, oválné i kruhové, reliéfně zdobené teriny, kávové a čajové servisy. Bohužel se dodnes zachovala jen část bohaté produkce, a proto nelze celou šíři v úplnosti popsat.

Výrobky byly v prvních letech dekorovány většinou malbou, ale spíše v menším rozsahu. Kromě stolního náčiní byla již od počátku věnována pozornost i figurální plastice, což je v českých zemích výjimečné. Z hlediska námětů se v tomto odvětví uplatňují výrazněji antické mytologické postavy. Ne všechny plastiky jsou však značeny, u těch neznačených bohužel nelze bezpečně určit jejich původ. Mezi figurálními plastikami bychom našli jak busty prvního majitele továrny hraběte z

Vrtby, tak i drobnější postavičky sedící na víčkách dóz. Do skupiny čerpající z antické mytologie bychom mohli zařadit postavu Meleagra, Venuše či snad Pomony (Tywoniak – Herda 1986, nepag.). Díky podobnému stylovému pojetí můžeme tuto skupinu rozšířit ještě i o plastiku znázorňující Adama a Evu. Jedná se o poměrně velké kameninové plastiky, jež dosahují 20 až 30 cm, pokryté nažloutlou glazurou. Jejich povrchová úprava zůstává pouze v podobě glazury, bez použití barev, což se objevuje i u výše zmíněných bust. Glazura měla pravděpodobně navozovat iluzi biskvitu či porcelánu, potažmo mramoru.

Postava Meleagra (UPM inv. č. 11 193) dosahuje vysoké sochařské kvality, jméno modeléra však zůstává neznámé. Práce datovaná do období kolem roku 1800 zobrazuje odpočívajícího stojícího Meleagra, který je umístěn na obdélném soklu, ve výrazném kontrapostu, opírající se pravou rukou o kmen. Levá ruka spočívá na jeho levém boku. U jeho nohou se nachází pes a jeho pravá noha leží na hlavě divočáka. Mladý jinoch je nahý, pouze jeho pohlaví je zakryto listem. Antický předobraz této mytologické postavy můžeme nalézt například v mramorové soše Meleagra z 2. století n. l., jež byla vytvořena podle dnes ztraceného řeckého originálu z poloviny 4. století před n. l. od sochaře Skopy. Na římské kopii nacházející se ve Vatikánských muzeích v Římě byl k soše Meleagra přidán vlající plášť, pes i divočák. Není dochováno, co držel hrdina v levé ruce, pravděpodobně to byl luk či oštěp. Kameninová týnecká plastika je oproti originálu stranově převrácena, avšak v celku zachovává podobný postoj figury i s některými detaily (Obr. 35).

Stylově velmi blízká Meleagrovi je plastika Venuše a Amora (NM inv. č. 3031), datovaná též do období kolem roku 1800 (Obr. 32). Soška je tvořena stojící postavou Venuše, jež se naklání směrem ke středu, k ležícímu, pravděpodobně spícímu malému chlapci. Tělo Venuše je ovinuto látkou pod prsy a zakrývá klín, okřídlený chlapec je zobrazen nahý. Celá figurální scéna spočívá na obdélném podstavci, shodném s výše uvedenou plastikou Meleagra. Obě postavy jsou zpodobněny s krásnými detaily, mezi které bychom mohli zařadit například poměrně složitě svázané vlasy Venuše s několika volnými prameny. Kompozicí a rozložením hmoty se této skupině podobá plastika sedícího Adama a stojící Evy, pocházející pravděpodobně od stejného modeléra.

Zcela jistě odlišný byl autor další figurální plastiky, jež znázorňuje mytologickou postavu, snad Pomonu, římskou bohyni sadů a zahrad (MHMP inv. č. 14 723) (Obr. 71). Na rozdíl od Meleagra, Venuše s Amorem i Adama a Evy, tato soška dosahuje pouhých 20 cm (Kybalová – Novotná 1987, 27). Pomona (či Alegorie

podzimu) je znázorněna jako stojící ženská postava na kruhovém či mírně oválném soklu, oděná v dlouhý zřasený šat, odhalující ňadra. Její levá ruka se nachází u těla, pravá ruka je zvednutá a drží hrozen vína. Obličej není příliš zřetelný, vlasy jsou svázané do uzlu. Spíše než v kontrapostu je postava v nepřiliš přirozeném mírném podřepu a uklonění. V tomto případě se nepodařilo dohledat možný antický předobraz. Soška Pomony není zpracována tak detailně a se stejnou sochařskou jistotou jako plastiky předchozí. Její autor je taktéž neznámý, datace se pohybuje v 1. čtvrtině 19. století.

Pravděpodobným produktem týnecké manufaktury může být i skupina ženských postav, představující snad Dianu při koupeli se svými družkami, jejichž překvapení můžeme spojovat s příchodem Aktaióna (NM inv. č. 143 394). Figurální skupina vysoká 16,7 cm bohužel není značena. Pravděpodobně sedící Diana je obklopena třemi nymfami. Sedící postava měla původně na hlavě diadém, čímž se odlišovala od ostatních. Téměř nahé postavy jsou umístěny na kruhovém soklu v podobě kamenné zidky. Výtvarná kvalita je nižší, srovnatelná spíše s plastikou Pomony (Obr. 33).

Tuto výjimečnou skupinu figurálních plastik sestávajících z mytologických či náboženských námětů, doplňují nejen busty hraběte z Vrtby, ale mohli bychom k nim přiřadit i křbový kachel, který je datován přibližně do 1. čtvrtiny 19. století (Městské muzeum v Netvořicích). Čelní stranu kachle zdobí vícefigurální plastická scéna. Všechny postavy zde znázorněné jsou oděny do zřasených rouch, uprostřed se nachází sedící ženská postava, kterou dekorují a upravují dvě další stojící ženské postavy kolem ní. Výjev doplňuje postava dítěte a stojící ženy. Scéna je propracována do poměrně velkých detailů, které jsou patrné na draperiích či naznačeném nábytku. Výjev bohužel nelze přesně ikonograficky určit ani k němu dohledat antické předobrazy (Obr. 34).

Antické náměty se objevovaly i na týneckém stolním nádobí. Tvořily jeden z mnoha okruhů motivů, jež byly na kamenině používány. Je pravděpodobné, že ve všech případech byly převzaty nikoli přímo z antického umění, ale z uměleckých děl pozdějších. Příkladem může být talíř, jenž nese malované vyobrazení Venuše a Marta, datovaný do roku 1810 (UPM inv. č. 30 376). Stejnou scénu bychom našli i na talíři z pražské továrny, avšak ve fialové malbě camaieu. Protože pražský výrobek nese z rubové strany nápis, že jej vytvořil malíř František Heidrich, je pravděpodobné, že týnecký talíř bude taktéž dílem malíře z rodiny Heidrichů (Kybalová 1993, nepag.). Podle J. Kybalové předlohou pro toto vyobrazení byl obraz od F. Bouchera z 18. století,



což se však nepodařilo potvrdit.<sup>10</sup> Podobně pojatý talíř ve sbírkách Náprstkova muzea je celý pokryt malbou sedící Bakchantky s hroznem vína a kylikem, pocházející z období kolem roku 1818. Oproti předchozímu výjevu je však mnohem méně kvalitní (Obr. 36).

Antikizující scény můžeme v některých případech nalézt v osmiúhelníkových polích. Například na podšálku z Uměleckoprůmyslového muzea je znázorněn pravděpodobně sedící Hermés s okřídlenou helmou i křídélky na kotnících (UPM inv. č. 11 219). Jeho typický atribut, berlu, drží Amorek stojící po straně. Na dvojici tvarově zjednodušených konvic vídeňské formy (vysokých 19 a 17,5 cm) s hubičkou a mírně vytaženým uchem se ve velmi obdobných polích objevuje blíže neurčený výjev stojící ženy s mužem ve zbroji, který drží štít ztvárněný jako plastický obličej (Obr. 37). Vedle ženské postavy se nachází sokl, na němž stojí Amorek a právě klade ženě na hlavu věnec. Na druhé shodné konvici je vypodobněna žena hrající na dvě píšťaly, před níž stojí dítě. Obě postavy se nachází u dýmícího ohniště. Všechny výše popsané scény v osmiúhelníkových polích jsou vytvořeny grisajovou malbou na tmavém pozadí, datované na počátek 19. století (Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. 6993) (Obr. 40).

Odlišný přístup ke ztvárnění antických námětů můžeme pozorovat na dvojici konvic obdobného tvaru, vročených do období mezi léty 1810 až 1820, vysokých 17,6 a 16 cm (UPM inv. č. d 1339/20 a, b). Na těle první z nich můžeme pozorovat nakročenou ženskou postavu, identifikovanou jako Pallas Athéna (Obr. 38). Bohyně je oblečena částečně ve zbroji, v pravé ruce drží kopí, v levé ruce štít (aigis) a pochodeň, na hlavě má helmici. Kolem Athény povlává červená látka. Ošacení bohyně i její atributy jsou pouze velmi volně inspirovány antickými předobrazy. Postava je umístěna v krajině, v dálce s naznačeným kostelem. Druhý antický námět byl J. Kybalovou určen jako Merkur (Kybalová 1993, nepag.). Scéna je tvořena mužskou sedící postavou ve zřaseném rouchu a šaškovské čepici dívající se na desku připomínající malířský stojan, kde je znázorněn stojící muž s krávou a pod nimi dům. Opět je celá scéna umístěna do volné krajiny. Jediná věc, která by nás mohla přivést k Merkurovi (Hermovi), je snad onen drobný výjev muže stojícího vedle krávy. Merkur totiž podle pověsti ukradl padesátičlenné stádo krav bohu Apollónovi (Slovník antické kultury 1974, 253).

Vzhledem k vranovské snaze napodobit wedgwoodské bazalty a jaspery, je zajímavé si připomenout i týnecký pokus o probarvené zboží. Jednalo se opravdu pouze

---

<sup>10</sup> Nejstarší vyslovení této hypotézy jsem našla v publikaci G. Pazaurka Steingut: *Formgebung und Geschichte* z roku 1921, posléze byla přijímána novější literaturou, avšak bez uvedení konkrétní předlohy.

o pokus a dochováno je jen velmi málo výrobků. V odborné literatuře je publikován pouze jeden, a sice dóza s víčkem z probarvené modré hmoty, kterou zdobí bílé reliéfy (NM inv. č. 19 334). Na jedné straně se jedná o stojícího a ležícího Amorka a na straně druhé o dva stojící Amorky (poškozeno). Dóza datovaná mezi léta 1810 až 1820 je dokladem napodobování jasperů v jejich základní modrobílé variantě. Signovaný výrobek dokládá technické zvládnutí celého postupu i vysokou kvalitu provedení. Je s podivem, že se tento typ produkce neujal a více nerozšířil (Obr. 39).

Od dvacátých let 19. století se postupně začal rozvíjet tištěný dekor. Kromě pohledů do krajiny se mezi tématy objevovaly i mytologické scény. Výjimečná, tištěná výzdoba v červenohnědém zbarvení je dochována na džbánu v Národním muzeu (NM inv. č. 19 341). Zaoblené tělo nádoby s vytaženým uchem a víčkem je ve střední části dekorováno složitou scénou zobrazující Neptuna držícího trojzubec a pravděpodobně jeho ženu Amfitrité. Pár doprovází mořští koně a Amorci. Kompozičně náročná scéna je zvládnuta velmi dobře. Hnědočervený tisk doplňují malované detaily ve stejné barvě (Obr. 41).

Černý tisk se objevuje na koflíku s podšálkem z Národního muzea (NM inv. č. 19 345). Menší a jednodušeji pojaté výjevy najdeme ve středu podšálku a dvakrát na koflíku (Obr. 42). Konkrétně určit lze dvojici scén na koflíku, jedná se o kentaura hrajícího na lyru a boha Asklépia. Početnější soubor talířů chovaný v UPM dokládá jistou podobnost s výzdobným schématem užívaným v holičské i bystrické továrně (UPM inv. č. 76 290, 76 293, 76 288, 76 292, 76 291, 76 289, 76 287). Tvarová podobnost se však již do Týnce nepřenesla. Týnecké talíře mají hladký okraj, nepodobný pozdně barokním zvlněným variantám z výše zmíněných manufaktur. Hlavní výjevy, jež jsou umístěny ve středu talíře, doplňují tři drobné, většinou shodné, pohledy do krajiny s architekturou. Oproti holičské produkci nejsou týnecké talíře domalovávány a zůstávají dekorovány pouze hnědým tiskem. Ve středním medailonu se objevuje například výjev Apollóna na čtyřspřeží, Dia na voze, Poseidóna či zobrazení trůnícího Háda.

## 5.5 Vranov nad Dyjí

Výjimečně silný vliv továrny Josiaha Wedgwooda se projevil na vranovských výrobcích. Místní továrna na kameninu založená roku 1799 Josefem Weissem z Prahy, nebyla první továrnou svého druhu na Moravě. Předcházela jí výroba v Hranicích na

Moravě a jen krátký čas fungující továrna v Bystřici pod Hostýnem (Kybalová – Novotná 1987, 132). Josef Weiss odkoupil pozemek od svého tehdejšího zaměstnavatele J. Hilgartnera z Lilienhornu, jehož podmínkou bylo, aby byl panský dvůr a přilehlé pozemky využity pro továrnu na kameninu. Weissovi bylo též přislíbeno, že nově založená továrna může využít materiál k výrobě kameniny nacházející se na vrchnostenském panství (Novotná – Štunc – Janíčková 1999, 6). Nový majitel panství hrabě Stanislav z Mniszku však s tímto privilegiem nesouhlasil. Složitá situace způsobila, že v prvních letech se jednalo spíše o dílnu s několika málo zaměstnanci, kteří vytvářeli užitkovou kameninu. Majitelé se však snažili získat zkušenější pracovníky. V této souvislosti do Vranova přišel v roce 1807 dílovedoucí Ferdinand Hippmann (Hipmann), jenž dříve působil v továrně v Holíči a v Bystřici pod Hostýnem. Je možné, že se po jeho příchodu na Vranov i zde začala rozšiřovat tendence vyrábět zboží podle anglického vzoru. V roce 1816 byla továrna zakoupena hrabětem Stanislavem z Mniszku a již v tomto roce je doložena různorodost výrobků, které se ve vranovské továrně vyráběly. Rozvoj produkce musel nastat ještě před tímto datem a je pravděpodobné, že již za předchozího majitele přišli na Vranov další zkušení odborníci v čele s Františkem Dürnbeckem, který se posléze věnoval tzv. wedgwoodům. Je pravděpodobné, že samotná technologie byla již zvládnuta, ale bylo třeba ji dále zdokonalovat (Novotná – Štunc – Janíčková 1999, 8-9). V roce 1818 získala továrna zemské oprávnění k výrobě kameniny podle anglického vzoru. V depozitáři oddělení užitě grafiky Uměleckoprůmyslového muzea v Praze je zachován skicář F. Dürnbecka, který obsahuje vedle jednotlivých návrhů též technologický postup při výrobě kameniny. Skicář pravděpodobně pochází ještě z doby před rokem 1820 (Kybalová, 1999, 36-40). Dvacátá a třicátá léta 19. století tvoří v dějinách továrny vrcholné období. Stoupalo nejen množství vyrobených kusů keramiky, ale i množství tvarů, které byly vyráběny. Vedle kameninových výrobků s bílou a nažloutlou glazurou, jež byly zdobeny plastickou výzdobou či malbou zlatem nebo barvami, se továrna zaměřila na Wedgwoodovo zboží probarvené ve hmotě. Tzv. wedgwoody byly vyráběny z černé (tzv. black basalt), červené a žluté, vně neglazované hmoty. Svým složením, tvary i značením se snažili vranovští přiblížit anglickým originálům pocházejícím ze slavné továrny Josiaha Wedgwooda. Wedgwoody byly ponechány hladké, případně byly zdobeny plastickým dekorem nebo malbou stříbrem či zlacením.

Ve druhé polovině 20. let 19. století se začalo experimentovat s probarvenými hmotami, tzv. jaspery. Již v roce 1827 byl celý technologický proces zvládnut a majitel

vránovské továrny požádal o pětileté privilegium ve výrobě světle zelených, světle hnědých a světle modrých wedgwoodů. Tato tři světlejší zabarvení doplnila již dříve vyvinuté výrobky z vně neglazovaných hmot. Jejich složení sestávalo ze dvou či třech druhů hlíny, z barviva, mletých střepeů a nerostné rudy.<sup>11</sup> Na rozdíl od předchozích wedgwoodů byly tyto nově vyvinuté jaspery vně pokryty transparentní glazurou, někdy kobaltem zabarvenou do modra.<sup>12</sup> Vnitřní strany dutých nádob byly pokryty bílou či nažloutlou glazurou. V roce 1828 bylo továrně uděleno privilegium na tento druh nádob. Nová technologie vytvořila i nový repertoár tvarů a dekorace, jež byla poměrně střídmaplá, buď plastická či provedená v malbě (Kybalová – Novotná 1987, 133). Ve třicátých letech 19. století došlo k výraznému nárůstu tvarů, které se z probarvených hmot vyráběly. Od původně pouze drobného luxusního zboží se využití wedgwoodů rozšířilo i na rozsáhlé jídelní soubory i užitkové nádoby. V roce 1833 bylo po pěti letech tovární privilegium na výrobu wedgwoodů obnoveno, avšak v této době se již rozšiřovala technika tištěných dekorů na kamenině. Výzdobný postup vytvořený v Anglii přinesl snížení nákladů i zjednodušení výrobního procesu. Tematicky tištěná výzdoba nejvíce těžila z pohledů do krajiny a vedut.

V období 30. let 19. století byla postupně vytvářena vránovská vzorkovna, která obsahovala soudobé ukázky porcelánu a kameniny. Porcelánky byly zastoupeny výrobky z Vídně, Míšně, Berlína, Horního Slavkova a z Březové. Vzorkovna obsahovala samozřejmě také originální anglické výrobky Josiaha Wedgwooda, dále kameninu z Prahy a z Týnce nad Sázavou (Novotná – Šturc – Janíčková 1999, 10-13).

Kolem roku 1840 byl již z vránovské továrny vytvořen průmyslový podnik, jehož sklady se nacházely kromě českých zemí například též ve Vídni a v Budapešti. V průběhu 40. let již můžeme zaznamenat jistý ústup z vysoké kvality, jenž je pravděpodobně způsoben velkou konkurencí českých porcelánek, ale i sousední keramickou továrnou v nedalekém Kravsku, založenou roku 1823. K definitivnímu zániku manufaktury dochází v roce 1882 (Kybalová 1993, 57-58).

---

<sup>11</sup> Na výrobu například světle hnědé, ve hmotě probarvené, hmoty se vytvořila skelná směs v poměru: 32 dílů dobře kalcinovaného přímětického písku, 24 dílů rozdrčených skelných střepeů, 8 dílů burelu a 1 díl sanytru. Po promíšení a roztavení se směsí použilo dále v poměru: 12 dílů skelné směsi, 30 dílů rudické hlíny, 18 dílů přímětické (bílé) hlíny, 4 díly miličovické hlíny, 2 díly kyzu a 2 díly rozdrčených střepeů a dále se směsí nakládalo jako u jiných kameninových hmot.

<sup>12</sup> Na výrobu glazury bylo nutné vyrobit skelnou směs: 30 liber štěpovce, 8 liber kuchyňské soli, 6 liber pemzy a 4 libry kobaltu. Následně se skelné směsí použilo 44 dílů a přidalo se k nim 40 liber rozdrčených skelných střepeů, 12 liber minia a 4 libry kameninových střepeů.

Vranovská továrna si z obsáhlé a různorodé wedgwoodské produkce vybrala pouze některé směry, které se snažila napodobit a dále rozvinout. Jak bylo uvedeno výše, nejdříve se jejich úsilí soustředilo na černé, červené, žluté a světle šedé probarvené zboží ve hmotě. Matný povrch výrobků vytvářel aluzi antické keramiky (Obr. 56). Vranovská továrna však nezvolila povětšinou cestu figurálních reliéfů, jež byly oblíbeným výzdobným motivem u wedgwoodských jasperů. Dekorace vranovských předmětů je tvořena převážně plastickými rostlinnými úponky, palmetami či květy. Tento druh výzdoby je zastoupen i v produkci J. Wedgwooda, avšak méně často. Antické vlivy, které bychom našli na anglických originálech, se nejmarkantněji projevují právě na figurálních reliéfech.

Jedním z vranovských příkladů, na kterých můžeme vidět využití figurálních reliéfů, je váza z černého bazaltu s dvojicí beraních hlav po stranách, vzniknuvší mezi léty 1815 až 1825, jež nese na svém těle reliéfní figurální výjev v cihlové barvě (SZ Vranov n. D. inv. č. V38). Scéna sestává ze stojícího páru na pravé straně, který se otáčí k sedící ženě, která k mladému muži vztahuje ruce a dotýká se ho. Všechny postavy jsou oděny do zřasených rouch. Mezi plastickými hlavami beranů, jež slouží jako držadla, je umístěn plastický reliéf taktéž cihlové barvy složený z vinných listů s hrozny. Na obou stranách vázy se nachází totožný reliéf (Obr. 43).

Dalším dokladem figurálního zdobení je lampička (MG), vyrobená z nažloutlé neglazované kameniny, jež je na horní ploché části zdobena světlým reliéfem tří dívek (mainad?) v antikizujících oděvech. Datace tohoto předmětu v odborné literatuře se pohybuje v rozmezí let 1815 až 1830 (Novotná – Šturc – Janíčková 1999, nepag.). Bohužel z hlediska tvarového nelze najít žádný přímý antický předobraz. Přibližné tvarové analogie, jež se pokouší napodobit antickou lampu, bychom mohli nalézt ve wedgwoodské kamenině (Obr. 44).

Plastické zdobení se nachází i na slánci (MG inv. č. 23 724 nebo SZ Vranov n. D. inv. č. V393), jež je tvořena půlkruhovou nádobkou, kterou podpírá trojice reliéfně pojednaných okřídlených žen – harpyji. Jejich těla přechází ve tři zvířecí tlapy, které propojují nádobku s trojbokým podstavcem. Na exempláři na zámku Vranov se dochovalo i víko s množstvím otvorů a úchytem (Obr. 45). Zajímavým dokladem kopírování námětů je drobný reliéf, který se nachází v horní části dvouuché světlé vázy, dekorované modrou ozdobnou páskou (SZ Vranov inv. č. V522). Figurální reliéf byl však proveden ve stejné světlé barvě jako tělo nádoby a znázorňuje ženu sklánící se

k váze. Stejný výjev bychom mohli nalézt na výše popsané lampě z pražské produkce (UPM inv. č. 2862) (Obr. 46).

Velká část raných variant vranovských wedgwoodů je tvořena spíše drobnými předměty, převážně nízkými konvičkami, které jsou jinak v českém prostředí výjimečné a opět mají své vzory v anglické produkci (Vlk 1999, 59-60). Barevné kombinace i výzdoba samotná se na předmětech různí. Poměrně početné jsou předměty hladké, bez výzdoby, v některých případech ozvláštněné pouze většinou sedící drobnou postavou, jež zároveň tvoří úchytka víčka. Pokud se již na předmětech dekorace objevuje, tvoří ji převážně plastické rostlinné motivy, ať již ve stejné barvě těla nádoby nebo v barvě kontrastní. Předměty tohoto typu byly většinou vyráběny pomocí sádrových forem (Obr. 47). Tento způsob práce připomíná římskou keramiku *terru sigillata*, jejíž plastická vnější výzdoba vznikala obdobně. Reliéfy odlišných barev musely vznikat analogickým způsobem k technice využívané Wedgwoodem. Nízké reliéfy vytvořené ve formách byly umístěny již na hotové tělo nádoby. Kombinace červené nádoby a černých reliéfů vytváří asi nejsilnější odkaz na barevnost antické keramiky.

Jak bylo uvedeno výše, přímá tvarová nápodoba antické keramiky ve vranovské produkci je spíše výjimečná. Avšak jako příklad jasné návaznosti může sloužit váza (*pot-pourri*) z bílé neglazované hmoty (MG nebo SZ Vranov n. D. inv. č. V521). Bylo vytvořeno více barevných variant stejné vázy. Exemplář ve sbírkách SZ Vranov nad Dyjí je dekorován tmavě modrými reliéfy v podobě vinných úponků s trsy hroznů, datován mezi lety 1815 až 1830 (Novotná – Štunc – Janíčková 1999, nepag.) (Obr. 48). Váza vysoká 17 cm má po stranách dvě vysoko vytažená ucha a je umístěná na obdélném soklu. Tvar vázy je velmi blízký vyobrazení ve druhém svazku *The Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. W. Hamilton*, představující předměty ze sbírky Sira W. Hamiltona. Tato váza je v této publikaci identifikovaná jako apulský *kantaros* typu *Gnathia*, dnes uložený v Britském muzeu (Hancarville 2004, 188) (Obr. 49). Není v literatuře doloženo, že by tato publikace byla dostupná ve vranovské továrně. Jako pravděpodobnější se jeví, že byl tvar přejat skrze wedgwoodskou variantu této nádoby (Obr. 50). Je totiž možno dohledat téměř identickou vázu z černého basaltu zdobenou enkaustikou, která je datována do roku 1775 (Mankowitz 1972, nepag.) a stejný tvar, posazený na pravoúhlém soklu, v podobě modrého jasperu s bílou reliéfní výzdobou z roku 1820. Oproti antickému originálu a velmi přesné, jen mírně zjednodušené wedgwoodské kopii, doznala vranovská váza větších tvarových změn. Je pravděpodobné, že vranovský výrobek

navazoval na pozdější wedgwoodskou variantu umístěnou na soklu. Kromě toho však došlo ke zvětšení a zvýraznění těla nádoby tak, aby se pravděpodobně váza proporcčně vyvážila, i vzhledem ke dvěma výrazně vytaženým uchům. Dalším důvodem zvětšení nádoby mohlo být její praktičtější využití jako vázy. Vzhledem k výše uvedenému bych se přikláněla k mírně pozdější dataci, minimálně do 20. let 19. století. Na uchách se u všech variant uplatňuje shodně s originálem výčnělek jako zajímavý dekorativní prvek.

U vranovského zboží, jež se snaží napodobit tzv. jaspery se jako nejsilnější tvarová antická inspirace jeví skupina váz formovaných do podoby kalichovitých kráterů, vysokých zhruba mezi 25 až 40 cm (SZ Vranov nad Dyjí inv. č. V 411, V 69, V 656, V00217). Horizontální ucha se nacházejí ve spodní části těla nádoby či případně jsou nahrazena dvěma hlavami zvířat, například kozorohů (Obr. 51). Tvar nádoby s uchy je možné srovnat s nálezy bronzových zvoncových kráterů z Pompejí, jež je možné datovat do období od poloviny 1. století před n. l. až do poloviny 1. století n. l. (Riz 1990, taf. 4) (Obr. 52). Podobný tvar můžeme identifikovat i na slavné váze Borghese vytvořené z pentelského mramoru ve 2. polovině 1. století před n. l. v Aténách. Přes 170 cm vysoká váza původně sloužila jako zahradní dekorace a tělo nádoby zdobí reliéf Dionýsova průvodu. Tato váza byla využita opět jako předloha pro Wedgwoodovu továrnu, která k původnímu tvaru připojila dvě horizontální ucha tak, jak to můžeme pozorovat i na vranovských výrobcích.

Vranovská snaha o napodobení ve hmotě probarveného zboží nemá ve střední Evropě obdoby. Obecný vliv na tvary nejstarší české produkce kameniny měla spíše továrna v Leedsu, jež vyráběla creamware s nažloutlou polevou. Cílená snaha Vranova o objevení technologie probarvených keramických hmot představuje tedy v prostředí celé bývalé rakouské monarchie unikum (kromě skromných pokusů o jaspery v továrně v Týnci nad Sázavou, viz výše). Doposud není jasně prokázáno, co tak silnou návaznost na továrnu Josiaha Wedgwooda způsobilo. Je možné, že zde zásadní roli sehrál majitel hrabě Stanislav z Mnitzku, jenž mohl mít kontakty s Anglií. Samotná snaha o zavedení produkce wedgwoodů ve Vranově si vyžádala velmi dobré informace o technologickém procesu výroby, ale i originální předměty a katalogy anglické manufaktury (Vlk 1999, 59-60).

## 5.6 Kravsko

Konkurenční podnik vranovské manufaktury založil v roce 1822 Michael Raufer v nedalekém Kravsku. Nový majitel působil mezi léty 1816 až 1820 jako správce továrny ve Vranově, kde také nasbíral potřebné zkušenosti k založení vlastního podniku. Od poloviny 20. let 19. století se výroba rozrůstala a v letech třicátých zaznamenala svůj vrchol. Raufer se snažil nejen o zvýšení zisku, ale i o technické inovace provozu. Výrobky této továrny byly určeny spíše pro méně majetné zákazníky. K výzdobě bylo hojně využíváno plastického dekoru, především motivu žebrování a rozet (Kybalová – Novotná 1987, 154). Z běžného průměru vystupuje váza s víkem určená pravděpodobně k reprezentaci továrny na některé z dobových výstav, datovaná do období kolem roku 1830 (UPM inv. č. 72 513) (Obr. 53). Váza imitující tvar kratéru, vysoká 56 cm, je pokryta nažloutlou glazurou. Na těle nádoby je v grisajové malbě vyveden pohled na továrnu v Kravsku doplněný zlacením. Beraní hlavy ve spodní části nádoby sloužily jako úchyty. Váza je zakončena protaženým víkem vrcholícím piniovou šiškou. Mezi beraními hlavami se nachází nápis upřesňující hlavní výzdobnou scénu. Nejspodnější část nádoby nasedající na nožku je pokryta listovým, provedeným v malbě. Tento předmět se vymyká z kravské produkce a je silně ovlivněn vranovskými wedgwoody. Přesto je patrné jisté zjednodušení, ke kterému v Kravsku došlo, jak z hlediska samotného tvaru nádoby, tak výzdobných prvků. Vranovské vázy jsou mnohem detailněji propracovány a využívají nejen malířskou, ale i plastickou dekoraci.

## 5.7 Siderolit a teralit

Oba v nadpisu uvedené pojmy jsou v odborné literatuře používány dvojím způsobem. J. Kybalová v knize Kamenina v Čechách a na Moravě z roku 1993 oba názvy sjednocuje a označuje jimi totožnou keramickou produkci. Avšak starší publikace výrobky ze siderolitu a teralitu odlišují (Konečný 1984, Kybalová – Novotná 1987). Keramické produkty pocházející z oblasti severních Čech, jež označují oba názvy, nesou jisté společné rysy. Vždy se jedná o keramiku probarvenou ve hmotě, jejíž střepek je většinou červenohnědý, černý nebo žlutý, výjimečně růžový. Upravení povrchu zavdalo pravděpodobně podnět k rozdělení na siderolit a teralit. Teralitové výrobky nebyly glazovány, většinou byl jejich povrch pouze leštěn, lakován či bronzován. Jako siderolity na druhou stranu bývá označováno zboží ze žlutě probarvené hmoty, pokryté



žlutou glazurou a zdobené zlacením, většinou plastických detailů. Pro tento druh zboží je užíván i pojem žlutice (Konečný 1984, 183-187). Shodně však byly všechny tyto výrobky vytvářeny pomocí forem (Melniková-Papoušková 1955, 1). Vzhledem k nejnovější literatuře bude v této práci používán termín siderolit pro celkovou produkci probarvených výrobků ve hmotě v oblasti severních Čech.<sup>13</sup>

Začátek výroby siderolitů se datuje do roku 1821. V tomto roce je vytvořil Karel Hufský v Unčíně (dnes součást města Krupka, okr. Teplice). Do jejich produkce můžeme zařadit například pohárek z Národního muzea označený vytlačenou značkou **C H** (NM inv. č. 20 232) (Obr. 54). Jeho plastickou výzdobu tvoří na jedné straně odpočívající Herkules a straně druhé čtoucí filosof. Na setřených místech lze dobře vidět prosvítající světle červenou barvu hlíny, jež je pouze pokryta tmavým nátěrem. Výrobní tajemství Karla Hufského se velmi brzy rozšířilo a siderolit začal být vyráběn v mnoha továrnách v severních a severozápadních Čechách, i v sousedním Sasku. Umělecká kvalita siderolitových výrobků je proměnlivá, v produkci žlutého zboží se zdůrazněnými zlatými detaily se blíží v některých případech až kýči (např. výrobky ve tvaru knihy, kabelky aj.). Výroba probíhala například i v Podmoklech (dnes součást Děčína), v Ústí nad Labem a v Duchcově. Podmokelská manufaktura byla založena roku 1829 Vilémem Schillerem a Bedřichem Gerbingem. Její pobočka v Děčíně získala v roce 1841 zemské oprávnění k výrobě. Produkce v děčínské pobočce i v podmokelské manufaktuře se zaměřovala na napodobování černohnědých, žlutých či modrých wedgwoodů i s plastickou antikizující výzdobou (Kybalová 1993, 43).

Továrny produkující siderolity v 19. století úspěšně exportovaly své výrobky do Evropy, na Blízký Východ, ale i do Spojených států amerických. Pouze žluté zboží se zlacením při vývozu nezaznamenalo úspěch a uplatňovalo se pouze na domácím trhu (Kybalová – Novotná 1987, 44-45).

Ze siderolitu bylo vyráběno mnoho nejrůznějších tvarů, ať již stolní či pouze dekorativní keramika. Jelikož měl siderolit imitovat wedgwoodské jaspery a bazalty, poměrně často se setkáváme s reliéfní výzdobou na těle nádoby, která v některých případech čerpá z antických motivů. To je možno demonstrovat na válcovité dóze na tabák, jejíž tělo je zcela pokryto složitou, vícefigurální scénou (UPM inv. č. 76 666, NM inv. č. 144 655), jež pravděpodobně znázorňuje procesí devíti Múz s Apollónem doprovázející vůz tažený dvěma lvy, na kterém leží ženská postava (Ariadna?) (Obr.

---

<sup>13</sup> Na žlutě probarveném zboží, ve starší literatuře označované jako siderolit, se pravděpodobně neuplatňovaly antické motivy.

55). Výjev doplňují mezi jinými postavami posel bohů Hermés a pravděpodobně Poseidon. Tato dóza, datovaná až do roku 1850, má světle žlutý střep, povrch mohl být upraven různobarevnými nátěry: černou, hnědou, světle žlutou (Melniková-Papoušková 1955, 1). Vyražená značka **J M** dokládá továrnu Mareš v Ústí nad Labem.

Antikizující reliéf bychom našli i na kávové konvičce válcovitého tvaru, vysoké 19 cm (UPM inv. č. d. 1365/189) (Obr. 57). Žlutá probarvená hmota je pokryta tmavě hnědým matným nátěrem, aby mohl výrobek imitovat černý bazalt. Na plášti je umístěn reliéf stojící, líbající se dvojice před sloupkem, na němž stojí Amor. Druhý je zobrazen za mužem a ženou. Muž zvedá ruku dopředu, směrem nad Amora a drží v ní pravděpodobně věnec či miskou. Mezi dvojicí a putti se na zemi nachází dýmící ohniště nebo možná malý oltář. Na druhé straně se nachází obdobný výjev oběti. Podle vtlačené značky **TETSCHEN** může být předmět zařazen do produkce děčínské továrny (Kybalová 1993, nepag.). Tato identifikace by dataci předmětu posunula k roku 1850. Stejný výzdobný reliéf se nachází i na poháru taktéž ve sbírkách UMP (inv. č. 92 818).

Reliéfni dekorace byly též užívány v kontrastních barvách vzhledem k tělu nádoby tak, jak to dokládá konvička na čaj datovaná do 1. čtvrtiny 19. století z děčínské produkce (UPM inv. č. 16 586). Pohár z období kolem roku 1830, vysoký 10 cm, je dokladem spojení plastické, bronzované dekorace a malby (v roce 1955 v majetku N. Melnikové-Papouškové) (Obr. 58). Nádobu je tvořena světlou hmotou, následně natřenou černým lakem. Dekorace znázorňující pravděpodobně tančící dívky je vyvedena ve světlých barvách, stejně jako jednoduchý ornament okolo scény (Melniková-Papoušková 1955, 5). Přestože byla k dispozici pouze jedna fotografie nezobrazující celý výjev, je možno dohledat paralelu ve slavném wedgwoodském reliéfu *Dancing Hours*. Autorem tohoto výjevu je J. Flaxman a jako vzor mohlo sloužit mnoho antických vyobrazení. Flaxmanův reliéf znázorňuje šest držících se a tančících dívek v rozevlátých šatech (Irwin 1979, 20-21). Na siderolitovém poháru jsou viditelné s jistotou dvě ženské postavy v podobně rozevlátém šatu, jež se drží za ruce. Stejně jako na wedgwoodské variantě, i zde je poměrně výrazně naznačena země, na které postavy stojí.

Přestože v literatuře převažuje názor, že siderolitové (či teralitové) výrobky nedosáhly tak vysoké kvality jako vranovské, s čímž lze jistě souhlasit, z hlediska zpracování antických motivů se wedgwoodským basaltům přesněji přiblížily. To se týká výroby převážně černě lakovaných produktů s plastickou výzdobou.

## 5.8 Budov

Kameninové výrobky byly v budovské manufaktuře vyráběny pouze v krátkém období, jež je ohraničeno založením továrny Františkem Langem v roce 1825 a rokem 1831, od kterého se zájem Budova přesunul již výhradně na porcelán. Kameninová produkce z druhé poloviny 20. let 19. století většinou nepřekročila běžné stolní zboží, jež bylo pouze nažloutle glazované. Malířská výzdoba se objevuje v podobě stylizovaných květů, volně rozhozených po povrchu předmětu (Kybalová 1993, 38). Z průměru vystupuje plaketa, jež se nyní nachází ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea (UPM inv. č. 8664) (Obr. 59). Oválný reliéf umístěný v profilovaném rámečku zobrazuje stojícího okřídleného Amora, v levé ruce držícího pochodeň. Pravou ruku drží nad ohništěm (oltářem) rozkládajícím se na zdobeném soklu. Vlající látka zakrývá pouze intimní partie mladíkova těla. Postava Amora má svůj protějšek ve druhé plaketě, na níž je zobrazen reliéf dvou dívek v antikizujícím rouše, jež společně drží koš s květinami na hlavách (UPM inv. č. 8665).

## 6. Česká porcelánová produkce a antická kultura

### 6.1 Výroba porcelánu

Porcelánová hmota je složena převážně z kaolínu, živce a křemene, v některých případech může být obsažen například i mramor, alabastr, křída, sádra nebo vápenec. Po vytváření výrobků, většinou pomocí sádrových forem, se předměty vypalují při teplotě dosahující 950 °C. Nepolovaný porcelán se označuje jako biskvit, oblíbený pro svou matnou bílou barvu, imitující mramor. Většina porcelánových předmětů, kterým se bude tato práce věnovat, však má porcelánovou polevu, která se aplikuje na jedenkrát vypálený výrobek. Poleva obsahuje stejné suroviny, avšak s větším podílem živce a křemene. Druhé vypalování trvá mezi 18 až 66 hodinami při teplotě 1380 až 1460 °C. Porcelánový předmět je možno opatřit již podglazurní malbou, avšak pouze vysokožárovými barvami. Většina malířské výzdoby se však aplikuje až na dvakrát vypálený výrobek, pomocí tzv. muflových barev. Po dokončení výzdoby následuje třetí vypálení při teplotě mezi 800 až 900 °C (Poche – Hejdová 1993, 9-10).

Objevení výroby porcelánu se datuje zhruba do roku 700 n. l. v Číně. Po dlouhé snaze Evropanů o rozluštění záhady produkce porcelánu, bylo toto tajemství prolomeno v roce 1709 Johannem Friedrichem Böttgerem v Míšni. Po založení porcelánky ve Vídni roku 1719 začaly manufaktury na výrobu porcelánu vznikat posléze i v Německu, Francii a Velké Británii. Následně se v průběhu 18. století rozšířily po celé Evropě.

### 6.2 Horní Slavkov

V roce 1789 vznikla první česká porcelánka v Hájích v blízkosti Horního Slavkova (Rabensgrün), jež fungovala na principu družstva. Po pouze čtyřleté existenci však zanikla. V roce 1792 byla založena další manufaktura v nedalekém Slavkově důlmistrem Janem Jiřím Paulusem, Janem Pöschlem a arkanistou Janem J. Reumannem, pocházejícím z Durynska. V uvedeném roce byla podána žádost na zemské gubernium o udělení privilegia na výrobu porcelánu. Nebylo jí vyhověno, avšak manufaktura mohla vyrábět hrnčinu z porcelánové a kameninové hmoty (Hejdová – Mergl 1992, 8). Ke zdokonalení výrobního procesu i zavedení moderních klasicistních tvarů došlo na počátku 19. století. Období největšího rozkvětu je možné propojit se jménem nového majitele, Janem Jiřím Lippertem a jeho spolupracovníkem Václavem Haasem, a datovat

ho do doby od roku 1808. Nejstarší výrobky zastupovaly hruškovité konvice, ale i válcovité s napodobeninami šroubků, umístěnými na zalomená ucha. Novým majitelům se podařilo zdokonalit porcelánovou hmotu a slaměnkový dekor, inspirovaný durynskou produkcí, byl postupně nahrazen malovanou dekorací muflovými barvami. Byly zavedeny nové válcovité (tzv. antické) tvary konvic a koflíků, inspirované vídeňskou porcelánkou (Hejdová – Mergl 1992, 9). Jednoduchá kobaltová malba uvolnila místo pro pestrobarevnou malířskou výzdobu, například žánrových a mytologických scén, či květinových zátiší. Na počátku 19. století pracovalo v továrně pět malířů (Josef Müller, Carl Paulus, Johann Hüttner a dva malíři modrého dekoru, Truckenbrod a Christoph Stöber).

Privilegium na výrobu porcelánu, o které továrna požádala poprvé již v roce 1793, bylo nakonec uděleno až roku 1812. Ve druhém desetiletí 19. století dochází k větší tvarové rozmanitosti. Kromě válcovitých koflíků se začínají objevovat i polovejčité a vejčité tvary. 20. a 30. léta 19. století přinesla další tvarové rozrůznění koflíků. Kromě vejčitých tvarů se objevují také kalichovité a zvoncovité koflíky. E. Poche uvádí, že slavkovská manufaktura začala používat podle berlínských vzorů také motiv třech zvířecích (lvích) tlapek, které tvoří podstavu koflíku.<sup>14</sup> Od roku 1830 byly častěji tlapky umístěny na kruhovou podstavu (Poche 1993, 43-45).<sup>15</sup> Od roku 1835 postupně výrobky přechází do stylu druhého rokoka, jež kladlo důraz spíše na tvarovou bohatost a zajímavost než na malířskou výzdobu, která se uplatňuje převážně v podobě květinových zátiší.

Motivy čerpající z antické mytologie na slavkovských výrobcích tvoří pouze jednu skupinu témat, která byla využívána souběžně s náměty náboženskými, vedutami, romantickými scénami, květinovými zátišími atd. Na slavkovském porcelánu je antická mytologie zastoupena podle dostupných předmětů spíše minoritně. Většinou se uplatňují na koflících a konvicích vzniknuvších po roce 1800. Podobně jako u tvarové modelace se i v oblasti využívání námětů projevuje poměrně silný vliv vídeňské porcelánky. Malířská výzdoba byla inspirována či přímo zcela kopírována z grafických vzorníků a ilustrací, tak jak to bylo běžnou praxí pro českou porcelánovou, ale i kameninovou produkci.

---

<sup>14</sup> Tato informace se nepodařila potvrdit.

<sup>15</sup> Z pramenů lze identifikovat více než 35 různých tvarů koflíků. Většinou převýšená ucha koflíků mohla být v náběhu rozpojena, případně stočena do spirály, uzavírající někdy lilii či rozetu, ve výběhu byla ozdobena často rozetou nebo maskaronem. Podstavy koflíků se také různily. Mohly být kanelovány či tvořeny pouze zlacenými kapkami.

I ve slavkovské manufaktuře byly využívány předlohy od Angeliky Kaufmann, což dokládá koflík z roku 1834 s vyobrazením Orfea a Eurydiky odcházejících z podsvětí. Na servisu obsahujícím dvě konvičky, cukřenku a koflík s podšálkem z roku 1810 bylo malířem Josefem Müllerem pro výzdobu využito rytin z Schießlingovy publikace *Hauptgötter der Fabel* (například vyobrazení Jupitera, Neptuna a Baccha) (Obr. 61). Ve slavkovské produkci se objevují pravděpodobně i přesné kopie vídeňských předmětů.<sup>16</sup> Na různých tvarech koflíků bychom našli rozmanité náměty, mezi oblíbené patřil výjev tří Grácií, Lédy s labutí (Obr. 60) či Marta s Afroditou a Amorem (NM inv. č. 26 587).

Výstupky ve spodní části nádob, imitující tři zvířecí tlapy, se na míšeňském porcelánu objevují již od 20. let 18. století (Obr. 62). Zdobí spíše baňatější, nižší tvary s víčkem a uchem, jež mohly sloužit například jako cukřenky či nízké konvičky (Charles 1964, nepag.). Jejich tvary se mírně obměňovaly, avšak základní rozvržení zůstávalo stejné. Od 2. poloviny 18. století se již v evropské porcelánové produkci příliš často neobjevují. V průběhu času byly pozměněny poměrně naturálně pojaté zvířecí končetiny na čistě dekorativní prvek, imitující spíše listoví (konvice z Ludwigsburgu, 1765-1775) (Charles 1964, nepag.).

Ve formě nápodoby listů se výstupky ve spodní části nádob používaly přes celé 18. století a například v období druhého rokoka i ve století 19.<sup>17</sup> Na počátku 19. století se však do módy vrátily opět realističtější pojaté zvířecí končetiny. Avšak již se neobjevují na konvicích, ale převážně je nalezneme u koflíků. Jedním z nejstarších příkladů nového využití tohoto prvku je koflík pocházející z vídeňské porcelánky, datovaný k roku 1810, běžného válcovitého tvaru (Obr. 63). Postupně dochází k rozšíření tohoto prvku, jenž se v průběhu času, zhruba od 40. let 19. století, opět transformuje pouze do stylizované dekorace. Vzhledem k tomu, že se jednalo o módní zdobení, stejně jako ve Slavkově se objevuje minimálně i v klášterecké manufaktuře. Nejranějším dostupným slavkovským příkladem je válcovitý koflík s vytaženým uchem datovaný do roku 1819, jenž se při horním okraji mírně rozšiřuje. Jeho povrch zdobí pohled na Staroměstské náměstí podle Vincence Morstadta (Meyer 1927, taf. XIII) (Obr. 64). V tomto případě jsou tlapy velmi nízké, není patrné žádné zdůrazněné

---

<sup>16</sup> H. Meyer ve své publikaci uvádí, že talíř ze slavkovské produkce, jenž je zdoben dvěma nymfami škádlíci spícího Amora z roku 1831 je kopií předmětu v době vzniku knihy uloženého ve vídeňské Silberkammer.

<sup>17</sup> Například snídaňová souprava s bukolickými výjevy, pocházející z roku 1796 z vídeňské manufaktury (Kräftner – Vondráček 2010, 215).

uchycení k podstavě. Od 30. let se začaly tlapky umisťovat na společný kruhový terč tak, jak to můžeme vidět na koflících datovaných do roku 1832 a 1833. V obou případech se jedná o shodný tvar koflíku, téměř zvoncovitý s vytaženým uchem, jehož přichycení k tělu koflíku je zdobeno maskaronem. Tlapky jsou zdůrazněny zlacením a plastickým napojením na podstavu koflíku. Příklad z Moravské galerie (MG inv. č. 15 442) dekoruje na plášti pravděpodobně vyobrazení sedícího Asklépia (Obr. 65). Podstava je v tomto případě zdůrazněna malovaným mramorováním. Koflík z Národního muzea (NM inv. č. 7 003) je kromě zlacených částí zdoben pouze malbou Amora sedícího na lvu, držícího v pravé ruce šíp (Obr. 66). Zcela shodný námět bychom mohli najít i na starším koflíku z roku 1824, válcovitého tvaru s rozšířeným horním okrajem. To dokládá využívání motivů po dlouhou dobu, i na předmětech odlišných tvarů.

Využití zvířecích tlap jako podstavy nádob se objevovalo poměrně hojně i v antice. Je možné je doložit na kampánských bronzových nádobách, pocházejících převážně z 1. století před Kristem až z 1. století po Kristu. Kromě nejrozličnějších trojnožek<sup>18</sup> a kratérů se objevují také na mísách a situlech (nádoba připomínající vědro), vždy po trojicích. Situla z Archeologického muzea v Syrakusách (inv. č. 37 440) (Obr. 67), je oblého tvaru s široce otevřeným okrajem, na němž je zdobenými aplikami přichyceno držadlo. Tlapky jsou zde pojaty poměrně naturalisticky, s naznačenými prsty. Shodně s příklady na evropském porcelánu 19. století jsou přichyceny ke dnu nádoby plastickým zdobením. Na bronzové míse z Národního muzea v Neapoli (inv. č. 134 340) je možno pozorovat snahu o ještě přesnější napodobení skutečného tvaru nikoli pouze tlapek, ale celých noh šelmy (lva). Vzhledem k mělké míse působí zvířecí končetiny velmi výrazně. Naproti tomu u mísy opět z Národního muzea v Neapoli (inv. č. 73 549) zůstaly zvířecí tlapky upozaděny a jejich využití je podobné příkladům evropského porcelánu (Riz 1990, nepag.).

Přímé odvození z antické kultury představuje tzv. medicejský tvar vázy v podobě zvoncového kratéru. Tento typ bychom opět našli napříč evropskými porcelánovými i kameninovými manufakturami. Forma této vázy je vždy velmi podobná antickým příkladům. Samotné tělo nádoby, jež se ve spodní části mírně rozšiřuje, je umístěno na poměrně vysoké profilované nožce, která je v některých případech na novodobých vazách postavena ještě na výrazný sokl. Ve spodní části těla

---

<sup>18</sup> Například Pernice 1926, taf. XXIX

nádoby se po stranách nacházejí dvě často horizontální, avšak mírně nahoru vytažená ucha. Tělo nádoby se směrem k okraji rozšiřuje a připomíná tak tvar otočeného zvonu. Antické předobrazy můžeme doložit fyzickými nálezy, ale i dochovanými vyobrazeními na pompejských nástěnných malbách. Mezi archeologické nálezy můžeme zařadit bronzové nádoby ve sbírkách Národního muzea v Neapoli, datované převážně do období 1. století před Kristem až do 1. století po Kristu. Výše popsaná forma kratéru je na příkladě, pocházejícím z tarentských dílen (inv. č. 73 103) ozdobena plastickou dekorací nohy a spodní části těla nádoby. Zároveň je celý kratér umístěn na nízký sokl, který stojí opět na zvířecích (lvích) tlapkách. Jednodušší pojetí výzdoby na shodném tvaru nádoby můžeme doložit nálezem přímo z Pompejí (inv. č. 73 100). Na dochovaných částech pompejských nástěnných maleb se objevují vyobrazení kratérů poměrně často a většinou se datují do 1. století n. l. Je zde zastoupen nejen výše popsaný typ kratéru, ale i jiné varianty s různě umístěnými uchy (Riz 1990, nepag.).

Příkladem využití velmi podobného tvaru antického zvoncového kratéru v evropské produkci je váza z vídeňské manufaktury z roku 1828 (PO 2601), jež je včetně soklu vysoká 48 cm (Ahrens – Lehner-Jobst 2011, 63) (Obr. 68). Tvarově tato váza téměř přesně odpovídá pompejskému nálezu bronzové nádoby, s některými malými odlišnostmi. Srovnatelný předmět bychom našli i ve slavkovské produkci. Tvarem odpovídá vídeňskému, avšak je pouze 22 cm vysoký a pochází až z roku 1841 (Braunová 1992, nepag.).<sup>19</sup> Při vzájemném srovnání vyznívá slavkovský kratér mírně zjednodušeně a v pojetí tvaru schematictěji (Obr. 79).

### 6.3 Klášterský nad Ohří

Dějiny klášterské manufaktury začínají roku 1793, kdy byl proveden první neúspěšný výpal, který zorganizoval dřívější vrchní lesmistr na klášterském panství Thunů Johann Nicolaus Weber. V průběhu následujícího roku proběhlo několik dalších pokusných výpalů, z nichž pochází pravděpodobně i nejstarší dochovaný předmět, koflík s podšálkem, jenž nese nápis „Vivat Böhmen“. Weber v tomto roce uzavřel s majitelem panství nájemní smlouvu na deset let. Po neúspěšné žádosti o privilegium na výrobu porcelánu v žateckém kraji a dalších nezdarech se Weber rozhodl v roce 1796 manufakturu pronajmout (Hejdová – Mergl 1994, 4-5). Jeho nájemníkem se stal

---

<sup>19</sup> Z literatury není zřejmé, zda je výška vázy počítána i se soklem.



Christian Nonne, který pozvedl úroveň kláštereckých výrobků. Po uplynutí šesti let se po smrti Webera rozhodl hrabě Josef Jan Thun odkoupit porcelánku od Weberových dědiců a až do roku 1945 poté manufaktura zůstala v majetku tohoto šlechtického rodu. Mezi léty 1805 a 1820 došlo opět k pronajmutí továrny. Od roku 1820 ji však již plně spravoval Josef Matyáš Thun. Až o dva roky později bylo konečně vyhověno žádosti továrny a bylo jim uděleno výsadní právo na výrobu porcelánu (Hofmaistrová 1952, 16-20). Úspěšné období v historii klášterecké porcelánky je spojeno se jménem Johanna Hillardta, jenž byl v roce 1836 jmenován ředitelem, a které bylo provázáno taktéž zvýšením kvality výrobků. Po jeho odchodu v roce 1850 továrnu vedl Karl Venier, který dovedl kláštereckou manufakturu k trvale kvalitním výsledkům (Hejdová – Mergl 1994, 10-15).

Nejstarší klášterecké výrobky byly silně ovlivněny durynským porcelánem, jenž se jako vzor udržel zhruba až do roku 1810. Inspiraci můžeme pozorovat jednak v produkci hruškovitých a válcovitých konvic, polokruhových koflíků, tak i v dekorování předmětů, jež byly tvořeny převážně modrým tzv. slaměnkovým dekorem a od roku 1800 dekorem „pták a skála“. Již před rokem 1800 se výjimečněji objevoval i pestrobarevný dekor květinových zátiší i figurální motivy. Ve druhém desetiletí se objevují v klášterském sortimentu vídeňské válcovité konvice a koflíky, ale i míšeňské polovejšité a kulové rozevřené tvary koflíků s převýšeným uchem. V tomto období dochází taktéž ke zkvalitnění malířské výzdoby, která byla často koncipována do složitých výjevů. V Klášterci působili malíři Augustin Gruber a Johann Nicolaus Voigt, od nichž se nám dochovalo několik signovaných předmětů. Ve 30. letech se počet malířů dále rozšířil a úroveň malířského dekoru se ještě zvýšila (Hejdová – Mergl 1994, 12-13).

Z hlediska tvarových inspirací antickou kulturou je možno upozornit pouze na užití již zmíněných zvířecích tlapek ve spodní části koflíků. Při srovnání se Slavkovem se jeví využití tohoto prvku podle dostupné literatury a pramenů jako méně časté. Jeden příklad se nachází ve sbírkách Národního muzea (inv. č. 17 678) (Obr. 69). Tento koflík s podšálkem, datovaný do roku 1820, se směrem k hornímu okraji rozšiřuje a doplňuje ho vysoko vytažené ucho. Téměř celý jeho plášť je zdoben kvalitní malbou znázorňující hlavní vstup na Pražský hrad, která je doplněna zlacením. Zvířecí tlapy jsou jednoduše připevněny k podstavě koflíku. Nejsou příliš realisticky pojaty, jednotlivé prsty jsou zdůrazněny zlacením.

Antické náměty v malířské výzdobě kláštereckých předmětů nalezneme v různém provedení. Do období kolem roku 1810 spadají dva rané příklady motivů čerpajících z antické mytologie, oba na válcovitých koflících se zalomeným uchem. Prvním je znázornění Apollóna hrajícího na lyru v ortogonálním poli, jež je doplněno zlatenou dekorací (NM inv. č. 14 944) (Obr. 70). Je zde využito velmi výrazných barev a výrazného motivu paprsků vycházejících ze slunce, jež je umístěno za Apollónem. Malba je spíše jednoduchá, působící až mírně naivním dojmem. Druhý totožný tvar koflíku je dekorován jdoucím Amorem, jenž drží luk a pochodeň (NM inv. č. 30 121). Amor je umístěn do blízkosti vodopádu a skal. Malovaný výjev doplňuje zlatený horní okraj koflíku. Scéna je pojata opět zjednodušeně, bez detailů. Celý výjev působí ještě schematičtěji.

Velmi podobné výtvarné pojetí můžeme pozorovat i na hruškovité konvici s víkem, datované do období mezi roky 1810 až 1815 (UPM inv.č. 11 597/1909). Na straně, jejíž fotografie nebyla při zpracování této práce dostupná, se nachází sedící Ganymedés s orlem u nohou (Hejdová – Mergl 1994, nepag.). Na straně druhé se objevuje scéna Amora s klečící ženskou postavou v krajině, která mu pravděpodobně právě vzala luk a v levé ruce ho drží nad hlavou. Obě postavy jsou v pohybu, což je naznačeno vlající drapérií. Postava Amora je nahý, omotána pouze červenou textilií, figura ženy je oděna do modrých šatů ovázaných v pase růžovou látkou. Levé ňadro ženy je odhaleno. K tomuto výjevu bylo možno dohledat jeho předlohu, jež byla tvořena scénami ze života Amora, pocházejícími od slavné malířky Angeliky Kaufmann<sup>20</sup>. Stejnou předlohu využitou k výzdobě konvice bychom našli i v produkci vídeňské porcelánky, datované do roku 1800. Ze vzájemného srovnání vychází ta vídeňská bezpochyby jako kvalitněji a nákladněji zpracovaná. Celá scéna je zrcadlově obrácena a například i šaty ženy byly barevně převráceny. Na vídeňském příkladu se jedná o výřez z obrazu, jenž je umístěn do osmiúhelníkového pole doplněného zlatením. Oproti tomu v Klášterci je pouze naznačena krajina a zbytek pláště nádoby byl ponechán v bílé glazuře. Kvalitativní rozdíl je patrný na první pohled, přestože základní schéma zůstává stejné.

Do zhruba shodného období (rok 1815) je možno zařadit další válcovitou konvici, publikovanou Meyerem v roce 1927, znázorňující pravděpodobně Pomonu, bohyni zahrad, obklopenou postavami andělů (Obr. 72). Hlavu stojící ženské postavě

---

<sup>20</sup> Angelika Kaufmann (1741-1807), původem švýcarská malířka portrétů i mytologických obrazů, žijící například v Anglii a v Itálii, kde také zemřela.

rámuje vzdouvající se šál. V tomto případě je scéna propracovanější, s výraznějším naznačením krajiny.

Odlišný způsob zdobení dokládá koflík s podšálkem, jenž je dekorován hnědou sépiovou kresbou a zlacením s modrou barvou (NM inv. č. 30 708) (Obr. 73) . Tvar koflíku se výrazně rozšiřuje směrem vzhůru a zároveň je kanelováním zdůrazněna podstava. Koflík je doplněn výrazně převýšeným volutovitým uchem. Celá scéna je opět vymezena osmiúhelníkovým polem s konkávním prohnutím. Je složena z množství postav, jež pravděpodobně znázorňují Tritona, Poseidóna a Néreevny, proplétající se v moři spolu s Amorky. Neobvyklá scéna je na podšálku doplněna stejnou technikou provedeným výjevem vítězného anděla s ratolestí, jenž stojí nad mužem s rukama v okovech. Na podšálku bychom našli datum 1815.

Do třetího desetiletí 19. století spadá koflík nesoucí výzdobu v podobě sedmi grisajových antických hlav na růžovém pozadí (UPM inv. č. 30 783), některé s přilbou nebo fryžskou čapkou (Obr. 74). Vejčitý tvar koflíku se směrem k okraji rozšiřuje a je k němu připojeno vytažené volutovité ucho. Tento výjev byl proveden podle leptu Johanna Heinricha Wilhelma Fischbeina ze série Homer nach Antiken gezeichnet z roku 1801 (Hejdová – Mergl 1994, nepag.). Do přibližně stejného období můžeme zařadit i koflík, jenž je zdoben scénou Únosu Európy (NM inv. č. 155 371). Koflík, výrazně se směrem k okraji rozšiřující s převýšeným uchem je dekorován centrálním obdélným panelem, boční části jsou vyvedeny v okrové barvě s bílo-zlatým ornamentem (Obr. 75). Scéna působí jako výřez z obrazu a je rozpracovaná do nejmenších detailů. Býk, na kterém sedí Európa stejně jako moře, ve kterém býk plave, je zpodobněno velmi realisticky. Drapérie šatu obepíná tělo a prozrazuje tělesné jádro postavy. V pozadí se objevuje klasicky pojatá architektura, v pravé části napodobující například Pantheon. Tento malíř dosáhl velmi vysoké kvality a velké složitosti výjevu.

## 6.4 Březová

Třetí nejstarší stabilně fungující porcelánka v Čechách byla založena v roce 1803 výmarským obchodníkem Bedřichem Höckem. K rozvoji výroby však došlo až v roce 1811, kdy manufakturu prodal Janu Martinu Fischerovi a Kryštofu Reichenbachovi, kteří dokázali v průběhu druhého desetiletí 19. století výrazně pozvednout kvalitu výrobků. V roce 1824 se jako spolumajitel, místo zemřelého J. M. Fischera, objevil Chriastian Fischer a přispěl k ještě většímu zkvalitnění výroby. Již v roce 1829 získala

Březová bronzovou medaili na výstavě průmyslových výrobků. V pramenech jsou popisovány kromě mytologických scén též vytlačené biskvitové medailony s antickými výjevy na povrchu koflíků.<sup>21</sup> V průběhu 30. let se malířská i tištěná výzdoba postupně stále více orientuje na květinová zátěší či chinoiserie na složitějších tvarech, které již předznamenávají druhé rokoko (Poche 1994, 48-49).

V porovnání se Slavkovem i Kláštercem využívala pravděpodobně březovská porcelánka antické náměty méně. Tento dojem ale může být zkreslen literaturou a sbírkami, které byly ke zpracování této práce k dispozici. Raným dokladem antického námětu pocházejícího z březovské produkce je konvička válcovitého tvaru, datovaná do období 1803 až 1810 (UPM) (Obr. 76). Ve střední části se nachází výjev pravděpodobně Neptuna a Amfitrité, orámovaný vegetabilní dekorací (Poche 1954, 57). Příkladem pozdějšího využití antického námětu jsou dva koflíky ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea, shodného tvaru, jež se směrem k okraji rozšiřuje a ve střední části pláště je zdobí obdélné pole vyplněné v jednom případě obrazem Kleopatry (UPM inv. č. 32 582) a na druhém námětem Amora a Psýché. Oba předměty jsou datovány do období kolem roku 1830 a jejich malířská kvalita je velmi vysoká dokládající výše zmíněný velký rozvoj březovské produkce.

## 6.5 Kysibl

Již zmíněný Chriastian Nonne, který si pronajímal od hraběte Thuna kláštereckou porcelánku, se nakonec rozhodl z Klášterce odejít a zřídit v roce 1803 porcelánku v Kysiblu. Po raných vlivech durynské produkce se mezi léty 1816 až 1835 porcelánka dopracovala k nejvyšší úrovni porcelánových předmětů. V období od roku 1812 je možno nalézt množství antických námětů, které zdobí převážně kávové či čajové soubory. Výše byl popsán slavkovský servis malovaný Josefem Müllerem z roku 1810, který jako předlohu použil publikaci mědirytin od Schießlinga s názvem Hauptgötter der Fabel. V roce 1812 tento malíř přešel do Kysiblu, kde posléze setrval po 20 let. Proto není překvapující, že shodné či obdobné náměty nalezneme i na kysibelských výrobcích. Námět zobrazující Jupitera se odlišuje pouze tím, že není umístěn v obdélném rámu, ale přímo na bílém pozadí (UPM inv.č. 30 926a). V kysibelské produkci bychom našli i stejný námět, který byl použit i v Březové, a sice znázorňující

---

<sup>21</sup> Žádný příklad zmíněné výzdoby se však nepodařilo dohledat.

Neptuna a Amfítrité. Mezi jinými se například na koflících objevuje Minerva a to dokonce několikrát, Thetis a Athéna nebo Bellona (UPM inv. č. 33 589). Všechny tyto vyobrazení antických božstev vychází z vídeňských předloh. Skutečnost, že byly tyto publikace využívány všemi porcelánovými i kameninovými manufakturami, dokládá shodná scéna s Athénou (Bellonou) na výše popsané konvičce z týnecké kameniny (UPM inv. č. d 1339/20 a, b) (Obr. 77)

## 6.6 Dalovice

V roce 1804 Jan ze Schönau začal na svém panství vyrábět kameninu, se kterou dosáhl vysoké kvality, jak materiálu, tak malby. Vzhledem ke vzrůstající konkurenci porcelánek však požádal v roce 1830 o povolení k výrobě porcelánu (Poche 1993, 52-53). Proto se jediný příklad, který nese antický námět, datuje k tomuto roku. Jedná se o koflík mírně se rozšiřující směrem k okraji, se zvýrazněnou podstavou. V obdélném centrálním poli se zkosenými rohy je zobrazen slepý Homér s průvodcem na břehu moře. Zbytek koflíku je zdoben zlacením a okrovou barvou. Absence dalších mytologických scén prozrazuje, že nebyly příliš často k výzdobě dalovických výrobků využívány (Obr. 78).

## 7. Závěr

Kameninové i porcelánové továrny v průběhu 18. a 19. století nebyly samostatnými, uzavřenými jednotkami, proto je třeba české a moravské zboží chápat v širším, evropském kontextu. Náměty inspirované antickou mytologií byly stejně jako ostatní okruhy témat přebírány. Z toho důvodu je možno nalézt v produkci různých manufaktur stejné scény, často mírně upravené či zjednodušené. Sdílení námětů se však neprojevuje pouze v malovaném dekoru, ale i v plastických reliéfech, což dokládá například stejná reliéfní dekorace použitá na vranovské a pražské kamenině. Při srovnání výtvarné kvality stejného námětu ze zahraničí a z domácí tvorby, například scéna Odzbrojení Amora na vídeňském a kláštereckém porcelánu, je zřejmý kvalitativní posun v neprospěch továrny v Klášterci nad Ohří. Stejně náměty se objevují napříč továrnami na různých tvarech (koflíky, konvičky aj.). Velmi často můžeme na českém zboží nalézt nejružnější varianty obětních scén, které se vyskytují opět na výrobcích z vícera českých a moravských podniků. Všechny figurální scény inspirované antickou mytologií či napodobující antický výjev, jež byly dostupné ke zpracování této práce, nevycházejí přímo z imitace antických předmětů, ale využívají grafických předloh tak, jak to bylo běžné v celé Evropě. Českému prostředí se vyhnula snaha téměř o přesné kopie antické keramiky, která se projevila na přelomu 80. a 90. let 18. století ve vídeňské porcelánce velmi výrazně. Avšak i ve Vídni se tyto předměty vyráběly pouze několik let. Snídaňový servis z manufaktury Rotberg v Gotě v Durynsku, datovaný mezi léta 1785 až 1799, dokazuje, že tento typ výzdoby se neuplatnil pouze ve Vídni, ale i v jiných, méně známých porcelánkách. Antické figurální scény jsou zde však aplikovány na klasicistní tvary nádob (Schütze 2004, 38). Obecně tento specifický druh zboží můžeme datovat spíše do období před rok 1800. V českém prostředí se nevyskytuje. V době, kdy bylo napodobování tvarů antické keramiky, případně jejích výzdobných motivů ve Vídni i jinde v módě, v českých zemích se kameninová a porcelánová výroba teprve utvářela. Na toto odvětví však nenavázala, což mohlo být způsobeno místní poptávkou i technickou náročností produkce těchto předmětů.

Významné zastoupení antických mytologických postav či scén bychom našli na figurální kamenině, vzniknuvší kolem roku 1800. Trojrozměrným figurálním plastikám se věnovaly převážně podniky na výrobu kameniny v Praze a v Týnci nad Sázavou. Propojení těchto dvou manufaktur bylo již naznačeno výše. Je pravděpodobné, že dochované exempláře v obou případech pochází z původně větších mytologických

cyklů. Přesto jsou stylově i kvalitativně velmi odlišné. Pražské figurky jsou pojaty poměrně schematicky a dekorovány malbou, v některých případech i velmi pestrá a výraznou. Naproti tomu týnecká figurální plastika zachovává pouze nažloutlý glazovaný povrch. Taktéž kvalita je povětšinou velmi vysoká, sošky jsou propracovány do nejmenších detailů (kromě zobrazení Pomony) se zvládnutou anatomii lidského těla. Antické náměty v plastice se však neobjevují na českém porcelánu ve sledovaném období. Obecně se v tomto materiálu figurální zpracování rozvine až spíše v pozdějším období.

Nepodařilo se dohledat shodný námět v evropské produkci, který by mohl tvořit vzor pro českou plastiku. Porcelánová ale i kameninová figurální plastika byla v Evropě velmi oblíbená a velmi často se nechala inspirovat antickou mytologií a to již od poloviny 18. století. Bohužel u českých dochovaných exemplářů není možné většinou připsat předměty určitému autorovi, rozdílná kvalita však nasvědčuje, že i v jedné továrně pracovalo více modelérů.

Taktéž v oblasti malované výzdoby je možné pozorovat kolísající kvalitu provedené dekorace. Mezi nejlépe zvládnuté scény jistě patří Únos Európy zpodobněný na koflíku z Klášterce nad Ohří. V malém formátu je do nejmenších detailů vyvedená velmi složitá scéna. Na druhou stranu mnoho z antické mytologie čerpajících námětů je pojato velmi jednoduše a nejspíš méně nákladně. Do kategorie těch nejkvalitnějších zástupců můžeme zařadit též dva talíře z Prahy a z Týnce nad Sázavou, které nesou stejný malovaný výjev Venuše a Marta. Pražský talíř provedený ve fialovém camaieu i pestrobarevná varianta z Týnce nesou tentýž motiv, jen mírně upravený a doplněný odlišným zlaceným dekorem na okraji. Námět pravděpodobně vycházející z obrazu F. Bouchera, stejně jako malba camaieu, mohy být nejspíše inspirovány porcelánkou v Sèvres. Tento výjimečný kus nemá v české produkci analogie.

Jak bylo uvedeno v textu práce, tištěná výzdoba předmětů také výrazně čerpala z antické mytologie. Využívaly ji převážně továrny v Bystřici pod Hostýnem a v Týnci nad Sázavou, avšak jednotlivě se objevila i v dalších podnicích. Silná návaznost bystrické manufaktury na holičské výrobky již byla popsána výše, avšak její další využití v Týnci nad Sázavou umožňuje zajímavé srovnání. Na dostupných týneckých příkladech není nikdy tištěný dekor domalováván, ale samotné tištěné scény jsou často vícefigurální a poměrně složitě pojaté.

Přímé tvarové nápodoby antické keramiky se v české produkci kameniny a porcelánu objevují méně často. Většina tvarů nádob, ať již odvozených z anglické

kameniny z Leedsu či vídeňské porcelánky, je klasicistní, navazující na starší tradici. Avšak skrze wedgwoodskou kameninu se místní továrny seznámily blíže s tvary a výzdobou antické keramiky. Jejich nápodoba se projevovala ve snaze vyrobit zboží probarvené ve hmotě (Vranov nad Dyjí, Týnec) a v použití plastické reliéfní výzdoby, ať již stejnobarevné či v kontrastní barevnosti (Vranov nad Dyjí, siderolitové výrobky, Praha). Některé tvary (například kratéry) též vycházející z kampánských nálezů byly plošně využívány v celé Evropě a objevují se jak ve vranovské kamenině, tak i na slavkovském porcelánu. Dalším prvkem, užívaným obecně v celé Evropě, byly tři zvířecí tlapičky vytvářející podstavu koflíků. K nejstarším dohledatelným příkladům patří koflík z roku 1810 z Vídně, české porcelánky tento prvek začaly využívat asi o deset let později. Nejspíš byly pro tento výzdobný detail opět vzorem kampánské kovové nádoby, pocházející z 1. století před n. l. až 1. století n. l.

Obecně řečeno byla antická mytologie pro českou kameninu a porcelán konce 18. a první poloviny 19. století jedním z vícera oblastí, ze kterých výzdobné motivy mohly čerpat. Na rozdíl od zahraniční produkce v českých zemích vždy tyto náměty vychází ze starších grafických předloh, nikoli z přímo z originálních děl. Jen výjimečně přešly některé antické tvary do obecného používání. Neobvyklejší tvary se objevují pouze na vranovské kamenině zprostředkované wedgwoodskou produkcí čerpající z publikací antických váz, převážně Hamiltonovy sbírky.

České porcelánové předměty tedy zcela reflektovaly v oblasti antických motivů evropskou produkci. Zatímco ty továrny na kameninu, které se rozhodly pro napodobení wedgwoodského zboží, zvolily inovativní řešení a dopracovaly se k vlastní samostatné tvorbě. Toto tvrzení je možno vztáhnout převážně na vranovské wedgwoody. Podniky vyrábějící siderolitové předměty v severních Čechách zvolily cestu přímější nápodoby, avšak jen vnější, protože technologicky je již nejednalo o probarvené zboží, ale předměty pokryté pouze vně nabarvené. Siderolitové zboží zdobené antickými reliéfy, přestože nižší kvality než Vranov, v některých případech imituje lépe Wedgwoodovy originály.

Závěrem je možno konstatovat, že antické náměty i tvarové inspirace zůstaly po celou 1. polovinu 19. století v českém prostředí spíše na okraji zájmu. Objevují se v různé intenzitě i provedení, silně ovlivněné evropským děním, avšak s některými vlastními příspěvky, obohacujícímu pohled na znovuoživení antické kultury jako předlohy pro dobové umělecké řemeslo.



## 8. Seznam literatury

- AHRENS, A. – LEHNER-JOBST, C. 2011: Augartenmuseum Porzellan. Ein Rundgang durch das Porzellanmuseum im Augarten. Wien.
- BRAUNOVÁ, D. 1992: *Porcelánová tradice*. Karlovy Vary.
- CHARLES, R. 1964: *Continental Porcelain of the eighteenth century*. London.
- DEISS, J. J. 1989: *Herculaneum Italy's Buried Treasure*. Malibu.
- DIVIŠ, J. 1985: *Evropský porcelán*. Praha.
- DIVIŠ, J. 1972: *Katalog pražské kameniny ve sbírkách muzea hlavního města Prahy*. Praha.
- DYER, T. H. 1875: *Pompeii. Its History, Buildings and Antiquities*. London.
- FINO, L. 2006: *Herculaneum and Pompeii in the 18th and 19th Centuries*. Naples.
- FOLNESICS, J. – BRAUN, E. W. 1907: *Geschichte der K. K. Wiener Porzellan-Manufaktur*. Wien.
- FRAUENTERKA, M. 1958: Jan – Votýpka – modelér pražské kameniny. *Pražskou minulostí II*.
- HANCARVILLE, P.-F. H. D' 2004: *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. W. Hamilton*, reprint. Additional texts by SCHÜTZE, S., GISLER-HUWILER, M. Köln.
- HEJDOVÁ, D. – MERGL, J. 1994: *Klášterecký porcelán 1794-1994*. Praha.
- HEJDOVÁ, D. – MERGL, J. 1992: *Slavkovský porcelán*. Praha.
- HERMAN, H. 1841: *Herculaneum und Pompeji. Malereien, Mosaiken und Bronzen*. Hamburg.
- HOFMAISTROVÁ, J. 1952: Klášterecký porcelán. *Tvar: Časopis lidové a umělecké výroby IV/1952*, 14-27.
- HOFMANN, F. H. 1980: *Das Porzellan der europäischen Manufakturen*. Berlin.
- HRBKOVÁ, R. 1954: Továrna na porcelán v Březové. *Tvar: Časopis lidové a umělecké výroby VI/1953*, 280-285.
- HRBKOVÁ, R. 1952: Holíčská fajáns. *Tvar: Časopis lidové a umělecké výroby IV/1952*, 284-289.
- HRBKOVÁ, R. 1954: *Holíčska fajansa*. Bratislava.
- HOLEŠOVSKÝ, K. 1983: Klasicismus, empír, biedermeier: umělecké řemeslo ve sbírkách Moravské galerie v Brně. Brno.
- CHYTIL, K. – JIŘÍK, F. 1908: *Výstava keramických a skleněných prací českého původu*. Praha.
- IRWIN, D. 1979: *John Flaxman 1755-1826*. London.

- JIŘÍK, F. X. 1927: *Týnecká kamenina. Vrtbovská a lobkovická továrna v Týnci nad Sázavou*. Praha.
- KEYNES, M. 1998: The Portlans Vase: Sir Wiliam Hamilton, Josiah Wedgwood and the Darwins. *Notes and Records of the Royal Society of London*, 52/2, 237-259.
- KONEČNÝ, M. 1984: Zapomenutá keramika 1. poloviny 19. Století. *Muzeum a současnost* 7/1984.
- KRAHULEC, A. 1950: Keramická továrna ve Vranově. *Tvar: Časopis lidové a umělecké výroby* III/1950, 218-223.
- KRÄFTNER, J. – VONDRÁČEK, R. 2010: Klasicismus a biedermeier: z knížecích lichtenštejnských sbírek. Praha.
- KRECAR, J. 1939: *Český porculán a kamenina se značkami*. Praha.
- KYBALOVÁ, J. 1991: *Evropská kamenina*. Praha.
- KYBALOVÁ, R. 1964: Holíčská fajans 1743-1827. Listopad 1964 – únor 1965. Praha.
- KYBALOVÁ, J. – NOVOTNÁ, J. 1987: *Kamenina v Čechách a na Moravě*. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze červen – prosinec 1987, Moravská galerie říjen – prosinec 1987. Zlín.
- KYBALOVÁ, J. 1993: *Kamenina v Čechách a na Moravě*. Praha
- LEHNER-JOBST et al. 2009 = LEHNER-JOBST, C., MARTON, V., SCHWARTZ, S. La magie de la porcelaine. Vienne, Sèvres, St. Petersburg. Samobor.
- LIPPOLD, G. 1922: *Gemein und Kameen des Altertums und der Neuzeit*. Stuttgart.
- LODGE, O. 193?: *The Story of Wedgwood*. Wisbech.
- MACHT, C 1957: *Classical Wedgwood designs*. New York.
- MANKOWITZ, W. 1972: *Wedgwood*. London.
- MARTINEK, F. 1996: *Pražská kamenina*. Praha.
- MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, N. 1955: Siderolit a teralit. *Tvar: Časopis lidové a umělecké výroby* VII/1955, 1-9.
- MENZHAUSEN, I. 1988: *Alt-Meißner Porzellan in Dresden*. Berlin.
- MEYER, H. 1927: *Böhmisches Porzellan und Steingut*. Leipzig.
- MOREL J.- P. 1981: *Céramique camnienne: Les formes*. Roma.
- MRAZEK, W. – NEUWIRTH, W. 1971: *Wiener Porzellan 1718 – 1864*. Wien.
- NOVOTNÁ, J. – ŠTURC, L. – JANÍČKOVÁ, M. 1999: *Vranovská kamenina*. Brno.
- PAZAUREK, G. E. 1921: *Steingut: Formgebung und Geschichte*. Stuttgart.

- PERNICE, E. 1926: *Pompeji*. Leipzig.
- POCHE, E. 1954: *Český porcelán*. Praha.
- POCHE, E. – HEJDOVÁ, D. 1994: *Porcelán*. Praha.
- RAMAGE, N. 1990: Sir Wiliam Hamilton as Collector, Exporter, and Dealer: The Acquisition and Dispersal of His Collections. *Americal Journal of Archaeology* 94/3, 469-480.
- REILLY, R. 1994: *Wedgwood jasper*. London.
- RIZ, A. E. 1990: *Bronzegefäße in der Römischen Wandmalerei*. Mainz am Rhein
- SCHNORR V. CAROLSFELD, L. 1916: *Porzellan der europäischen Fabriken des 18. Jahrhunderts*. Berlin
- STRUM-BEDNARCZYK, E. – JOBST, C. 2000: *Viennese Porcelain of the Neo-classical Period. The Conrad Sargent Era 1784 – 1805*. Vienna.
- TUČNÁ, D. 1970: *Vranovská kamenina*. Brno.
- TYWONIAK, J. 1958: Nové příspěvky k dějinám týnecké kameniny. Sborník vlastivědných prací z Podblanicka 2/1958, 125-152.
- TYWONIAK, J. – HERDA, M. 1986: *Týnecká kamenina*. Praha.
- UREŠOVÁ, L. 1959: Český porcelán. Průvodce sbírkami Uměleckoprůmyslového muzea v Praze ve státním zámku v Klášterci nad Ohří. Praha.
- VÁLKA, M. 1983: Keramická manufaktura v Bystřici pod Hostýnem. *Studie Muzea Kroměřížska* 4/1983, 97-110.
- Vranovská kamenina 1999 = Sborník. Mezinárodní seminář Vranov nad Dyjí 19. - 20. Října 1999. Brno.
- YOUNG, H. 1995: *The Genius of Wedgwood*. London.

## **OBRAZOVÁ PŘÍLOHA**